F. MONTES DE OCA

TEORÍA Y TÉCNICA DE LA LITERATURA

EDITORIAL PORRÚA

FRANCISCO MONTES DE OCA

TEORÍA Y TÉCNICA DE LA LITERATURA

EDITORIAL PORRÚA
REPÚBLICA ARGENTINA, 15. MÉXICO, D. F.

TEORIA Y TÉCNICA

DE LA

LITERATURA

FRANCISCO MONTES DE OCA

TEORÍA Y TÉCNICA

DE LA

LITERATURA

DECIMONOVENA EDICION

EDITORIAL PORRUA
AV. REPUBLICA ARGENTINA, 15
MEXICO, 2000

Primera edición, 1971

Derechos reservados

Copyright © 2000 por FRANCISCO MONTES DE OCA
Naranjo, 50 Cuernavaca Mor.

Las características de esta edición son propiedad de la
EDITORIAL PORRUA, S.A. DE C.V.-4
Av. República Argentina 15 06020, México, D.F.

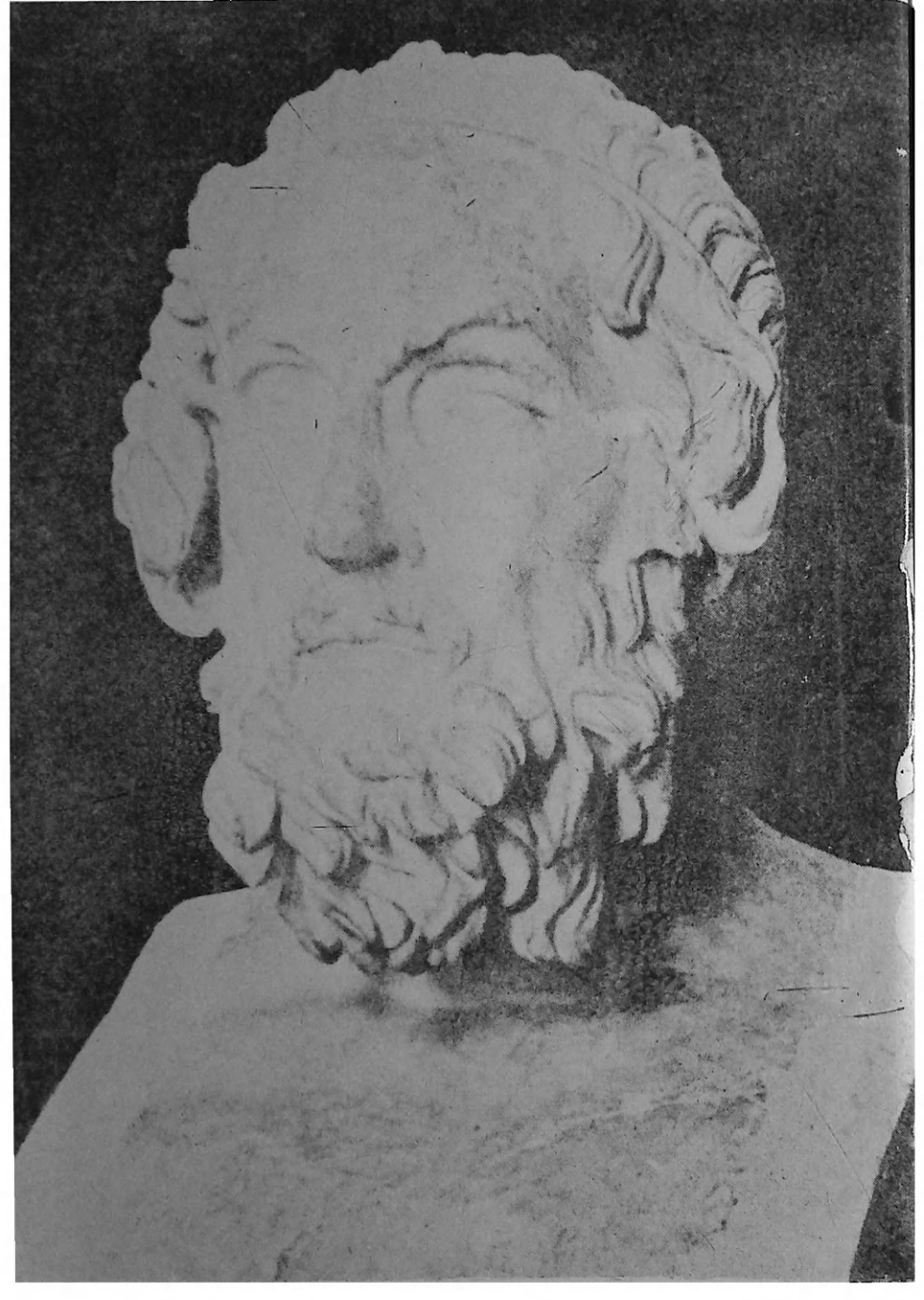
Queda hecho el depósito que marca la ley

ISBN 970-07-2144-2

IMPRESO EN MEXICO
PRINTED IN MEXICO

ESTÉTICA LITERARIA

Miguel de Cervantes abrió nuevos cauces a la técnica novelística. En la obra del autor de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* se afirma una visión personal del mundo y sus personajes evolucionan dentro del relato, desarrollando progresivamente su personalidad.



La literatura griega se inicia brillantemente con la excelsa figura de Homero. La visión épica de este legendario vate es impersonal, objetiva, serena. El poeta se adentra en su obra con reposada lentitud, complaciéndose en la belleza del espectáculo que ofrece, sin que se interfiera nunca su sentimiento personal.

NOCIONES DE ESTÉTICA

Arte. En diversas acepciones puede tomarse la palabra *arte:*

a) Como el conjunto de obras artísticas y, en este sentido, se habla de museos de arte, de historia del arte, etcétera;

b) Como la aptitud o habilidad para hacer alguna cosa;

c) Como el trabajo realizado para perfeccionar algo;

d) En oposición a *ciencia,* que es conocimiento especulativo, mientras que el *arte* equivale a ejecución, a *praxis.*

e) Aquí entendemos por *arte,* la facultad de hacer bien una cosa, según determinadas reglas.

División de las Artes. Hay artes *útiles* y artes *bellas.* Las primeras, denominadas también artes "aplicadas", persiguen un fin de utilidad práctica, como la tipografía o la carpintería, y sus ejercitantes se llaman artesanos. *Bellas artes* son las que tienen una finalidad estética, las que realizan la belleza ideal en forma exterior sensible, es decir, de manera que sea perceptible por los sentidos.

En la segunda mitad del siglo v apareció, establecida por Marciano Capella, la división de estudios de las artes *liberales* en contraposición a las *serviles,* como la artesanía o la agricultura. Se clasificaban las artes *liberales* en dos grupos: el *trivium* —Gramática, Retórica y Dialéctica—, y el *quadrivium* —Aritmética, Geometría, Astronomía y Música—. Esta clasificación tuvo vigencia durante largos siglos.

División de las Bellas Artes. Se vienen admitiendo tradicionalmente cinco bellas artes: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Literatura. "Espaciales", "plásticas", "ópticas", las tres primeras, mientras que la Literatura y la Música son "acústicas" o "temporales". Válense aquéllas de un medio que impresiona al sentido de la vista y desarrollan su creación en el espacio; en tres dimensiones la Arquitectura y la Escultura, y en dos la Pintura. En cambio, las obras de la Música, que se hacen sensibles mediante el

sonido, y las de la Literatura, que se sirven de la palabra, se desarrollan en el tiempo.

También la Danza y la Escenografía son bellas artes, mas no independientes, sino un conjunto de las otras manifestaciones artísticas.

Literatura. Etimológicamente *literatura* —de *littera*— significa todo cuanto a las letras se refiere, lo mismo una carta familiar que un poema épico. Con frecuencia se designa con este término el conjunto de obras literarias producidas por la actividad del hombre en todos los tiempos y en todos los países.

Literatura, propiamente, *es el arte que realiza la belleza por medio de la palabra hablada o escrita.*

Estética. *Estética es la ciencia que estudia la belleza;* por eso se da el calificativo de estético a todo cuanto la posee. El primero en usar este término, —derivado del griego *aisthesis,* percepción sensible—, fue el pensador alemán de mediados del siglo XVIII Alejandro Baumgarten. Entendía por *Estética* la ciencia del conocimiento sensitivo, incluyendo en él la impresión que produce la belleza.

Considerada desde el punto de vista actual, la Estética *es la filosofía de las bellas artes en sus diferentes aspectos; la ciencia que se ocupa de lo bello.*

La belleza. Ya desde Platón han venido especulando arduamente los filósofos sobre el problema de la belleza, sin llegar a resultados muy concordes. Bello es lo que causa placer y agrado; lo bello es un atributo inmanente en las cosas; lo bello es una apariencia; lo bello es una realidad absoluta; lo bello es una especie de bien y se funda en la perfección: así rezan algunas afirmaciones extremas tradicionales.

Al punto de vista metafísico tradicional se han sobrepuesto, en la época moderna, otros enfoques axiológicos, gnoseológicos, psicológicos, etc., y así, a definiciones como la de Platón: la belleza es el resplandor de lo bueno y de lo verdadero, o la de Aristóteles: la belleza consiste en la gran-

deza y en el orden, o la de San Agustín: es el esplendor del orden, o la de Santo Tomás: es el orden con claridad, han venido a sumarse otras, como: la belleza es el resultado de una percepción de relaciones varias adecuadas a los objetos (Diderot); es una realidad perceptible mediante un sentido especial que no exige razonamiento (Hutcheson); bello es lo que agrada universalmente y sin necesidad de concepto (Kant); es lo infinito presentado como finito (Schelling); la manifestación sensible de la idea (Hegel); el reconocimiento de lo general en lo particular (Schopenhauer); uno de los principios espirituales superiores (Cousin); la unidad en la variedad, etc. Tanta disparidad de definiciones como se dan de la belleza demuestra la dificultad que existe en determinar su naturaleza.

Sea cual fuere la esencia de la belleza, podemos decir, sin ánimo de definirla, que es *la cualidad que posee todo cuanto nos proporciona un placer espiritual, puro y desinteresado*. Ese placer brota de la mera contemplación del objeto y no viene motivado por las ventajas que pueda reportarnos; no cabe, pues, confundir lo bello con lo simplemente agradable, ni mucho menos con lo útil. Por supuesto que en la estimación de la belleza influye no poco la apreciación personal, pero el hecho de que complazca a unos lo que deja indiferente a los demás se debe, en buena medida, a la diversa capacidad de cada cual para percibir la belleza y a la mayor o menor educación estética de los individuos.

Divisiones de la belleza. Belleza *natural* es la que brilla en los seres y fenómenos de la Naturaleza, sin intervención de artificio humano alguno. Se manifiesta particularmente en el paisaje y en el ser humano en su aspecto natural y físico. La belleza *artística* se debe al ingenio del hombre y se caracteriza porque transfigura la realidad natural. Es la propia de las obras de arte, con las que se ha querido expresar una visión personal del mundo o crear un ser figurado mejor en algún sentido que el de la realidad.

Belleza *física* es la que percibimos por medio de los sentidos, y belleza *espiritual* la que sorprendemos en las grandes concepciones del espíritu o en las acciones virtuosas.

Es *real* la belleza que existe en las cosas, con independencia de la mente, e *ideal,* la que forja el artista en su fantasía.

Grados de la belleza. En los mismos objetos que consideramos bellos caben grados muy diversos. Son diferentes matices con que lo bello se ofrece a nuestra contemplación.

Lo *gracioso.* La gracia, según Lessing, es la hermosura en movimiento. Es la belleza de la expresión, del movimiento, y consiste en cierta viveza, animación y facilidad.

Lo *bonito* o *lindo.* En este concepto entra en juego la cantidad; lo *bonito* incluye la idea de delicadeza y pequeñas proporciones.

Lo *elegante.* Se aplica esta calificación a lo que es bello en la forma, unido a cierta distinción personal selecta.

Lo *solemne* implica, junto con un movimiento rítmico y una gran amplitud de formas, cierta severidad y majestad en el ademán y en la expresión.

Hay otros mil matices en la expresión normal de la belleza que, como no tanto se aprecian con el entendimiento cuanto se sienten, admiten mucho de subjetivo en su percepción. Tal es lo que calificamos como *agradable, amable, simpático, precioso, noble, delicado, severo, grandioso, majestuoso...*

Lo sublime. Modernamente hay autores que rechazan la distinción entre lo bello y lo *sublime* que, aun siendo causa de fruición estética, no la produce, como lo bello, por una armoniosa sensación de serenidad sino por una mezcla de angustia, terror del infinito, grandiosidad, que contrasta con la finitud inherente a la condición humana. Podríamos, pues, definir lo *sublime* como lo bello que, por su grandeza o inmensidad, se nos presenta como careciendo de límites.

Lo trágico y lo cómico. Lo *trágico* surge cuando el hombre sucumbe, inevitablemente, en su lucha contra la adversidad y el destino que lo dominan. Es exclusivo de las acciones humanas y despierta en nosotros una especie de terror y deseos de purificación moral. Cuando no tiene tan-

ta fuerza y se limita a excitar sentimientos de compasión hacia el dolor ajeno estamos ante lo *patético,* así como lo *dramático* es la impresión que se desprende de un conflicto doloroso, pero dentro, también, de los límites de lo humano. Lo *cómico* lleva en sí cierta desproporción o desequilibrio aparente entre el fondo y la forma, o una contradicción entre lo que son las cosas en realidad y lo que creemos que deben ser. Causa siempre regocijo y suele originarse de un contraste inesperado.

Lo ridículo, lo satírico, lo humorístico y lo grotesco. No hay que confundir lo *cómico* con lo *ridículo.* Uno y otro se dan en el ser humano, que no en la Naturaleza, pero mientras lo ridículo inspira conmiseración o burla, lo cómico produce placer estético. En lo cómico hay contradicción entre lo que son las cosas y lo que nosotros entendemos que deben ser; en lo ridículo, entre lo que las cosas son y lo que aparentan.

Lo *satírico* pone de relieve, en tono de burla, los defectos de los demás o las costumbres de una época, de una colectividad o de un tipo humano. No pocas veces, lejos de ser cómico, lo satírico comporta gravedad y aun amargura.

Lo *humorístico* ofrece el contraste de tratar lo pequeño e insignificante como grande y sublime, y lo serio en forma cómica y viceversa, y coloca lo poético al lado de lo vulgar y lo profundo junto a lo frívolo. El humorismo suele ser consecuencia de una visión amarga y desengañada del mundo y de la vida.

Lo *grotesco* o *bufo* es la exageración y degeneración de lo cómico, que linda con lo burdo y extravagante. Puede hacernos reír, pero difícilmente suscita emoción estética.

Lo feo. A lo bello, que es un valor estético, se opone lo feo como un desvalor. *Feo* es lo que carece en absoluto de belleza. Es la falta de armonía, de orden, de proporción en la forma de los seres. No debe confundirse con lo ridículo, que estriba también en una falta de armonía, pero accidental y transitoria. Además lo ridículo produce una impresión regocijada, mientras que lo feo causa siempre repulsión.

La fealdad puede ser, asimismo, *natural* o *artificial*. En la Naturaleza hallamos, con frecuencia, objetos feos, mas no se suele crear artificialmente lo feo. Lo feo artificial se presenta, de ordinario, como el resultado fallido de una intención artística.

Más aún, un objeto feo de la Naturaleza puede inspirar al artista y convertirse, por ello, en una obra dotada de belleza artística. En ese caso —piénsese en algunas de las pinturas de Velázquez o de Goya— el objeto representado es feo, pero no podremos por menos de reconocer que la obra de arte es bella, puesto que produce en nosotros un sentimiento estético.

Valores estéticos aparentes. Modernamente han penetrado en la estética literaria algunos valores, que no siempre fueron vistos necesariamente como tales en la Antigüedad. Pensaron durante siglos los antiguos que los grandes autores habían descubierto el verdadero camino de la literatura y que sólo les restaba a los demás seguirlo, observando una absoluta perfección técnica. Mas, desde el siglo pasado, en que la literatura propendió a convertirse en la expresión de la experiencia personal del mundo, se considera que valores como el *interés*, la *novedad* y la *originalidad*, aunque no sean por sí mismos esenciales para la obra de arte, puestos al servicio de otros intrínsecamente artísticos, ayudan sobremanera a mantener la atención del lector y facilitan el goce artístico.

El *interés* es la cualidad que poseen ciertas obras, gracias a la cual mantienen despierta nuestra curiosidad hasta descubrir el nudo de la intriga.

La *novedad* consiste en el planteamiento de un asunto desconocido o en la utilización de recursos todavía inéditos, a fin de mantener también el interés y producir agradables sorpresas.

La *originalidad*, o sea, la creación personal, libre de influencias de otros autores, se considera actualmente como un valor positivo.

EL ARTISTA LITERARIO

El Artista. Es artista todo aquel que siente y expresa la belleza en cualquiera de sus manifestaciones. El artista *descubre* lo bello con más perspicacia y penetración que el resto de los mortales, lo *siente* con mayor entusiasmo y conmoción, y no se limita a ser mero receptor de la belleza sino que, combinando en su imaginación las bellas formas que ha contemplado, concibe otras nuevas y sabe reproducirlas de una manera sensible. *Artista,* pues, es el autor de obras bellas, y toma los nombres de pintor, escultor, músico, etc., según la clase de actividad artística que cultiva.

Aquí nos referimos al artista literario, que recibe también el apelativo de poeta, dramaturgo, novelista, etc., tomando en cuenta el género a que se consagra. El *artista literario,* que no es otra cosa que el escritor en su acepción más elevada, es el que domina el arte de la palabra escrita y se sirve de ella para componer obras de valor estético. Lo cual es algo más que lo que, de ordinario, solemos llamar escritor: la persona que sabe utilizar correctamente el lenguaje escrito con fines más prácticos.

Facultades del Artista literario. Si no diferentes de las que adornan al común de los mortales, el artista literario ha de poseer algunas cualidades en un grado mayor que los demás.

Debe contar con gran *inteligencia estética,* que le suministre claras nociones de lo bello, que lo lleve a distinguir lo esencial de lo accidental en la manifestación de la belleza, que lo conduzca a seleccionar los medios más aptos en la composición, que lo oriente a encerrar en símbolos y figuras bellas ideas, etc., operaciones todas que presuponen actos intelectuales.

Debe gozar de fina *sensibilidad estética,* que abra su alma a los sentimientos de admiración ante el espectáculo de la belleza, que le permita impresionarse fácilmente ante lo bello y comunicar a los demás sus impresiones. Si quiere acertar con el verdadero acento al reproducir los afectos y

emociones humanos, es menester que los haya sentido antes o que, al menos, sea capaz de sentirlos.

Debe tener, y en grado eminente, *imaginación y fantasía,* las facultades estéticas por excelencia. Por medio de la primera combina las imágenes adquiridas y crea otras nuevas; con la segunda reproduce las imágenes de los objetos, dándoles formas sensibles.

Debe poseer excelente *memoria.* Ni la imaginación ni la fantasía pueden edificar sin elementos de composición, y para ello necesitan de la facultad de la memoria, a fin de retener cuantos datos, conocimientos, hechos y elementos de juicio haya adquirido por la observación, la lectura y el estudio.

BUEN GUSTO. Además de las facultades enumeradas, indispensables a cualquier artista literario, el escritor, poeta u orador necesita de *buen gusto,* que significa, en nuestro caso, la aptitud para juzgar de lo bello, es decir, para apreciar con acierto las bellezas y descubrir los defectos de las obras artísticas. Gusto *recto* y *seguro,* conforme a principios ciertos; gusto *universal,* que se extienda a todos los sectores de la belleza; gusto *delicado,* que descienda hasta los matices más insignificantes. A formar este buen gusto puede ayudar no poco el estudio de las obras de los grandes maestros.

VOCACIÓN, en el caso del artista literario, es una inclinación decidida al cultivo de su arte; un impulso irresistible que, al mismo tiempo que le hace fácil la concepción y ejecución de la obra artística, le proporciona, al realizarla, el desinteresado placer de la emoción estética.

HABILIDAD TÉCNICA, consistente en la destreza para manejar los materiales artísticos y en el dominio de la técnica del arte, del lenguaje en nuestro caso. Sin esta disposición, aunque se posean todas las demás, resulta vano intento producir obras artísticas.

INSPIRACIÓN. Es el estado en que se encuentra el artista cuando están en plena actividad todas sus facultades. A ella se refería Platón cuando afirmaba que los poetas tienen den-

tro de sí un dios que los agita y enciende, excitando en ellos una especie de furor divino.

Grados en las facultades del Artista. GENIO. A quienes poseen en grado eminente las facultades exigidas para el artista y saben imprimir en sus obras el sello de su poderosa personalidad, se los coloca en la categoría de *genios.*

En el genio, que surge de tarde en tarde, palpita una experiencia humana *universal.* Atesora, de algún modo, las vivencias de todos los hombres, por encima de las edades, y sin necesidad de haber conocido las experiencias que dan lugar a esas vivencias. Su fantasía penetra y adivina problemas y reacciones de los más diversos tipos y caracteres humanos. De una cultura mínima es capaz el genio de llegar a la máxima creación literaria, porque hay en él universalidad latente. No existen genios particulares, sólo universales; su universalidad les permite el múltiple desdoblamiento hacia los más íntimos misterios humanos.

TALENTO. Del artista que posee habilidad en la composición, conocimiento de los recursos artísticos y buen gusto, pero carece de la brillantez, intuición y originalidad propias del genio, dícese que es un *talento.* Los talentos suelen limitarse a ser imitadores de los genios y, cuando llegan a ser originales, más lo son por la discreción que por la altura de sus obras. El genio inventa, el talento reproduce. La obra del genio es producto de una intuición rápida y luminosa, la del talento es hija del estudio y del esfuerzo. El talento imita y se atiene a normas y reglas; los genios no se someten a leyes estéticas, porque ellos son la ley, su mismo poder creador se las enseña.

INGENIO. El ingenio posee agudeza para hallar relaciones artísticas entre las cosas. Se distingue por la sutileza de la imaginación, la agilidad del pensamiento, la agudeza para resolver dificultades y encontrar soluciones ingeniosas en situaciones complicadas.

Actividades del Artista. CREACIÓN. La creación artística es la producción de una síntesis nueva, original y fecunda, sirviéndose de elementos tomados de la realidad.

Hay dos fases capitales en el proceso creador del artista literario: la primera es la de la intuición o concepción; la segunda comprende el período de información o de configuración, o sea dar vida sensible a la obra de arte que ha surgido en el espíritu del creador en la primera fase.

Numerosas son las teorías que pretenden explicar el impulso creador artístico. Lo que parece fuera de duda es que la clave psicológica de la creación literaria radica en la fantasía, inconsciente motor de la creación literaria. En la segunda fase, lo espontáneo del entusiasmo es sometido a una elaboración técnica, sin que por ello pierda su inicial espontaneidad la obra literaria; el esquema puede revelar una intención genial, pero la obra del genio ha de ser acabada, perfecta. Es absurdo pensar que sólo el entusiasmo inconsciente basta para crear obras de arte, como también es erróneo suponer que el genio no se da cuenta de la magnitud de su creación.

IMITACIÓN. Imitar es hacer una cosa a semejanza de otra. La imitación es *servil* cuando tiende a reproducir el modelo con toda fidelidad; *libre,* cuando sólo copia los rasgos más salientes y peculiares del modelo.

Pensaron ya algunos, desde muy antiguo, que el arte no es más que imitación de la apariencia sensible de las cosas. Otros, tal Plotino, juzgaron que el arte está sobre la Naturaleza, porque representa las ideas, cuya imperfecta copia son los objetos de la Naturaleza. De hecho, la verdadera obra de arte no es copia de la Naturaleza, ni el efecto del producto artístico es mera imitación de la realidad.

También se da la imitación de obras de otros autores. La originalidad no está reñida con la imitación artística, en que el escritor, tomando como modelo a su autor preferido, imita su arte, pero vaciándolo en el propio modo de sentir y de ser, remozándolo y acomodándolo al propio carácter y personal estilo.

En la antigüedad, no sólo era aceptada la imitación, sino que constituía una norma de creación literaria. Los grandes autores clásicos —Homero, Virgilio, Horacio...— fueron imitados y seguidos de cerca durante siglos por muchos

escritores, que veían en ellos unos modelos literarios perfectos.

La originalidad perfecta es una utopía. La relativa, única existente, es siempre fruto de la personalidad creadora del artista, que acierta con una presentación nueva y sugestiva de aquella materia vieja.

PLAGIO. Cuando la imitación de obras ajenas alcanza extremos serviles tendremos el *plagio,* que, en realidad, consiste en apropiarse un escrito o trabajo ajeno total o parcialmente con pretensiones de originalidad. Se le considera inaceptable y se halla condenado por las leyes. El plagio se refiere tan sólo a la forma; de ninguna manera lo es el utilizar argumentos o ideas de otras personas.

COLABORACIÓN. Una obra puede ser escrita por dos o más autores, que, por eso mismo, se denominan colaboradores. Su trabajo puede ser independiente, en periódicos, revistas, diccionarios; o realizado en una misma obra literaria.

ARREGLO. Consiste en introducir modificaciones en la obra de otro autor, para, conservando el argumento o asunto principal, adaptarla a un nuevo género o a los gustos de una época o de un público determinados.

TRADUCCIÓN. Es la actividad literaria que ofrece en un idioma lo que antes fue dicho o escrito en otro. La traducción es *literal* cuando se sujeta rigurosamente al texto, y *artística* cuando el intérprete, respetando íntegramente las ideas contenidas en el original, crea una nueva y personal forma de belleza.

La traducción es una tarea de alta estima intelectual, tanto por lo que representa en cuanto a trabajo desarrollado por el traductor, como por lo que se refiere a las relaciones culturales entre los pueblos de distinto idioma. En obras de carácter literario suele revestir una dificultad extraordinaria, sobre todo en producciones líricas, que al ser vertidas de una lengua a otra, han de perder, al menos, parte de su musicalidad original. Algunas obras o pasajes, más que una traducción, requieren una adaptación al espíritu de la lengua a la que se traduce.

LA OBRA LITERARIA

Literatura. Hemos visto que la Literatura es una de las Bellas Artes y que su instrumento expresivo es la palabra hablada o escrita. Suele darse el nombre de literatura *culta* a la elaborada por los grandes escritores y difundida principalmente por medio de la escritura; y el de literatura *popular* a la que vive entre el pueblo, transmitida de generación en generación por vía oral. Ésta suele ser anónima y reviste un marcado carácter tradicional.

Damos el nombre de *obra literaria* a toda creación literaria, cualquiera que sea su extensión, que posee unidad e independencia. Tan obra literaria puede ser, pues, un soneto como un poema épico, una breve narración como una extensa novela.

Fondo y forma. Toda obra literaria está constituida por el fondo y por la forma. El *fondo* es el asunto que desarrolla el artista, la idea o pensamiento que desenvuelve mediante la palabra. La idea de la obra es su contenido general y no debe confundirse con los pensamientos parciales que el autor pueda expresar en ella.

La *forma,* o revestimiento del fondo, radica en la estructura o plan, conforme al cual se distribuyen los diversos episodios de la acción y los demás elementos de la obra, y en la expresión, mediante la cual el autor selecciona y aplica los recursos que mejor convienen a su propósito.

Fondo y forma de un texto se condicionan mutuamente y no pueden ser estudiados ni pensados por separado ambos aspectos de la obra.

Lenguaje literario. El escritor suele utilizar la lengua común, pero sujeta a una voluntad de forma. Vigila cuidadosamente su expresión para alcanzar la belleza. Utiliza un léxico más abundante y da cabida a fórmulas expresivas, que serían chocantes en el lenguaje ordinario.

No existe un modelo único de lengua literaria. Cada escritor y cada época tienen un ideal distinto de la lengua

literaria. Si hoy se considera como ideal de casi todos los escritores la sencillez, en buena parte del siglo pasado prevaleció la tendencia hacia el énfasis retórico y la hinchazón expresiva. Si Juan de Valdés decía: "Escribo como hablo", Luis de Góngora se ufanaba, apenas medio siglo más tarde: "Honra me ha causado hacerme oscuro".

Elocución. Una vez que el artista literario, después de concebida su obra, ha dispuesto el plan y distribuido los materiales de la misma, viene la fase de dar forma sensible a las ideas, de vaciarlas en los moldes del lenguaje, de revestirlas, en fin, de forma literaria. Es lo que hace la *elocución,* o sea, el modo de expresar los pensamientos por medio de la palabra.

Las más importantes formas de elocución son la narración, el diálogo y la descripción.

En la NARRACIÓN el autor se limita a referir unos hechos, reales o fantásticos.

En el DIÁLOGO presenta a unos personajes que hablan por sí mismos; con ellos se van desarrollando ante los ojos del lector las situaciones.

En la DESCRIPCIÓN presenta los seres pintándolos con tal viveza, relieve y colorido como si se estuvieran viendo.

Pensamiento literario. Dos son los elementos primordiales de la obra literaria: el pensamiento y el lenguaje. *Pensamiento,* o fondo, es todo cuanto el artista se propone comunicar a los demás por medio de la palabra hablada o escrita: ideas, juicios, afectos, voliciones...

Cualidades del pensamiento. Las principales cualidades que deben adornar al pensamiento son la verdad, la claridad y la naturalidad.

VERDAD. Entendemos por *verdad* la conformidad del pensamiento con la realidad. Será, pues, pensamiento *falso* el que no guarde conformidad con los objetos a que se refiere.

La *verosimilitud,* o verdad poética, consiste en la conformidad del pensamiento con las cosas, no como son, sino como debieran ser, admitidas ciértas hipótesis o suposiciones. La verosimilitud tiene gran cabida en las obras poéticas.

CLARIDAD. Pensamientos *claros* son los que se comprenden de inmediato y sin mayor esfuerzo, supuesta la necesaria aptitud en el que leé o escucha. La claridad es una cualidad relativa; guarda relación con la ilustración de los lectores u oyentes. Opónense a esta cualidad los pensamientos *profundos,* que exigen gran reflexión para ser comprendidos; los *oscuros,* cuyo sentido ni con mucho esfuerzo se desentraña por completo; los *confusos* y *embrollados,* en los que se mezclan ideas que deberían estar separadas; los *enigmáticos,* de significación misteriosa.

NATURALIDAD. Es *natural* el pensamiento que, teniendo íntima conexión con el asunto, brota del mismo de una manera espontánea y fácil. Son contrarios a la naturalidad los pensamientos *afectados,* que descubren demasiado el artificio y vanidad del autor; los *rebuscados* o *forzados,* que revelan los penosos esfuerzos del escritor; los *alambicados,* en los que la relación de las ideas que forman el pensamiento es tan remota, que apenas se acierta a comprender.

Atendiendo a otras cualidades menos esenciales, distinguimos pensamientos:

Sólidos, que prueban lo que se propone demostrar el escritor, que descansan en un raciocinio verdadero. Opónese a los pensamientos *fútiles.*

Originales, que se presentan bajo una forma nueva y están, por lo tanto, lejos de ser *vulgares* o *triviales.*

Ingeniosos, que revelan agudeza de ingenio en el escritor, al ofrecer relacionadas ideas muy distantes. Si las relaciones entre las ideas son tan ligeras que apenas se vislumbra su sentido, puédese incurrir en *sutileza.*

Delicados, que se caracterizan por su finura y suavidad de sentimientos.

Oportunos, que guardan consonancia con el asunto y el fin que se propone el escritor.

Lenguaje. El lenguaje, forma, revestimiento lingüístico del pensamiento literario, es el conjunto de palabras que el hombre emplea para manifestar sus ideas, sentimientos, voliciones...

PALABRA, *vocablo, dicción, término,* es un sonido articulado, signo de una idea o de un afecto. Las palabras se emplean en la vida corriente como signos que representan las cosas y que equivalen a un mero instrumento de comunicación. Utilizadas como materia de arte, están repletas de significado y poseen un especial poder de sugerencia. Son el instrumento del *lenguaje literario,* que es el medio externo de expresar la belleza en la obra literaria.

CLÁUSULA. Las palabras pueden considerarse aisladas o articuladas entre sí. *Cláusula* es una oración o conjunto de oraciones que encierran un sentido completo. Sus elementos son, pues, las oraciones gramaticales, y se dividen en *simples,* si constan de una sola oración principal; *compuestas,* si constan de varias; *sueltas,* si las oraciones principales no están unidas por medio de conjunciones; *periódicas* o *períodos,* las cláusulas compuestas, enlazadas con varias oraciones subordinadas, y que constan de dos partes: una ascendente, en que el sentido va subiendo de entonación hasta quedar como en suspenso (prótasis), y otra descendente, en que se completa el sentido (apódosis).

Cualidades del lenguaje literario. Las antiguas preceptivas —conjunto de preceptos para escribir bien— exigían una serie de cualidades, más o menos necesarias, a la lengua literaria. Las principales eran: pureza, propiedad, claridad y armonía.

PUREZA. Consiste esta cualidad del lenguaje en que, tanto las palabras como su construcción, pertenezcan verdaderamente al idioma en que hablamos. Una vez fijado el idioma no es lícito a cualquiera alterarlo, introduciendo nuevas palabras o cambiando sus giros. Vicios contra la pureza del lenguaje son: el purismo, el arcaísmo, el barbarismo, el neologismo y el solecismo.

Purismo es el exceso de pureza en el lenguaje, con perjuicio de la oportunidad, de la naturalidad y del buen gusto, que empobrece la lengua en vez de purificarla.

Arcaísmo. Es el uso innecesario de voces y giros legítimamente anticuados. Decimos legítimamente anticuados,

esto es, que los haya arrinconado el uso por un tanto viles, rudos y malsonantes, ya que no basta el simple desuso para calificar de anticuada una palabra.

Barbarismo. Es el empleo innecesario de voces, frases y giros propios de idiomas extraños al en que se habla. Toma diversas denominaciones, según la lengua de que proceden: hebraísmo, del hebreo; helenismo, del griego; anglicismo, del inglés; galicismo, del francés, etc. Mas no han de ser tildadas de bárbaras algunas locuciones extranjeras que son de uso corriente entre personas de mediana cultura o propias del tecnicismo literario.

Neologismo. Es el uso de voces nuevas procedentes ya de la misma lengua, ya de otra viva o muerta, antes de ser sancionadas por la autoridad competente. Los neologismos son necesarios cuando se trata de dar nombre a objetos o inventos que antes no existían.

Solecismo. Son los defectos de sintaxis en lo relativo al régimen, concordancia y construcción.

PROPIEDAD. Estriba la *propiedad,* o justeza en el empleo de los vocablos, en que las palabras, las frases y el movimiento general de la oración se conformen y ajusten con la idea que nos proponemos expresar. Parecida a la propiedad es la *precisión,* que consiste en expresar el pensamiento en términos tales que con ningún otro pueda confundirse. Ayudará a adquirir propiedad en el lenguaje el conocimiento del valor etimológico de los vocablos; el saber emplear bien los sinónimos, es decir, esos términos que, significando una misma idea principal, se distinguen por leves matices secundarios; una incesante labor de corrección en los escritos y, finalmente, el estudio de los clásicos, guías y maestros en el bien decir.

CLARIDAD. Brilla esta cualidad en el lenguaje cuando el literato habla o escribe con tal diafanidad en la expresión, que es comprendido con facilidad por todos. Perjudican a la claridad:

a) el empleo de voces *homófonas,* que tienen el mismo sonido y diferente significación; *homógrafas,* que se escriben de la misma manera, teniendo significado distinto; *ho-*

mónimas, que, siendo partes distintas de la oración, o trayendo distinto origen, por pura coincidencia se escriben y pronuncian de igual modo, con significación distinta:

b) los *equívocos,* o palabras de doble sentido, sólo admisibles en obras festivas;

c) el abuso de voces *técnicas,* peculiares de cada arte o ciencia, que sólo son entendidas por los que se dedican a su cultivo; o *cultas,* que, sin ser exclusivamente propias de un arte o ciencia, por haber sido tomadas de alguna de las lenguas muertas, que llamamos sabias —el griego y el latín—, no suelen ser comprendidas sino por los individuos que conocen dichas lenguas;

d) la *oscuridad, anfibología* y *ambigüedad,* que se prestan a diversas interpretaciones y provienen, por lo general, de la mala colocación de las palabras y de la incorrección de las frases.

ARMONÍA. Es el efecto musical resultante de la acertada elección y combinación de las palabras y de las frases del modo más agradable al oído. Son vicios opuestos a la armonía:

a) la *cacofonía,* o repetición desagradable de una misma letra o de sonidos ásperos;

b) el *sonsonete,* o repetición de sonidos iguales o muy semejantes;

c) el *hiato,* o encuentro de idénticas vocales.

d) las *asonancias* y *consonancias.*

Armonía imitativa es la que intenta reproducir, con el sonido de las palabras, los sonidos de los objetos, el movimiento de los cuerpos y aun los afectos del alma. Cuando imita los sonidos se llama *onomatopeya.* Todas las lenguas poseen multitud de palabras onomatopéyicas, que han sido formadas para imitar, ya un ruido natural, ya el grito de los animales, ya otro sonido cualquiera.

No todas estas cualidades han sido exigidas siempre con parejo rigor. Artistas tan geniales como Góngora, Quevedo y Sor Juana resultan con frecuencia oscuros; otros han faltado a la armonía y no pocos, sobre todo entre los modernos literatos, pecan contra la pureza, usando y aun abusando de barbarismos en sus, a pesar de ello, excelentes producciones.

FIGURAS DE DICCIÓN

Lenguaje figurado. *Lenguaje figurado* es aquel que emplea recursos y adornos de expresión que, apartándose del modo sencillo y directo de hablar, manifiestan más hermosamente el pensamiento. Y llámase figurado porque se sirve de *figuras,* o formas artísticas del decir, que expresan las ideas o los sentimientos con mayor belleza, naturalidad y energía que el lenguaje directo.

Las figuras, tan profusamente estudiadas en la retórica tradicional, se dividen en *figuras de dicción, figuras de pensamiento* y *tropos.*

Figuras de dicción. Las *figuras de dicción,* o de palabra, consisten en ciertos giros dados a la estructura de la frase para imprimir en ella gracia, viveza o energía. La *figura de palabra* se diferencia de la *figura de pensamiento* en que en la primera, si removemos las palabras, se destruye la figura, mientras que en la segunda permanece, aunque se remuevan y se cambien las palabras. Y se diferencia del *tropo* en que éste cambia el sentido de una palabra, da un nombre extraño a las personas o a las cosas a que se refiere, mientras que la figura conserva el nombre adecuado.

Las figuras de palabra pueden producirse por adición, por supresión, por repetición y por combinación.

Figuras de palabra por adición. CONJUNCIÓN o polisíndeton. Multiplica las conjunciones entre los varios miembros de una cláusula, con el fin de llamar la atención acerca de cada una de las ideas de la misma.

> *Y* el Santo de Israel abrió su mano
> *y* los dejó; *y* cayó en despeñadero
> el carro *y* el caballo *y* caballero.
>
> *F. de Herrera.*

PLEONASMO. Insiste en el sentido de un vocablo, sin añadir ningún dato nuevo a su significación, para dar a la

frase más fuerza o claridad: *Lo vi con mis propios ojos. Su casa de usted.*

ACUMULACIÓN DE SINÓNIMOS. Una vez nombrada una cosa, se siguen añadiendo palabras de análoga significación:

Después de muchos nombres que *formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer* en la memoria, al final le vino a llamar Rocinante.

Cervantes.

EPÍTETO. Es epíteto todo adjetivo o frase adjetivada que, sin ser necesaria para determinar el sentido de un sustantivo, se añade a él a fin de expresar una cualidad relevante del mismo:

Fugitivo sol; *manso* viento; *ásperas* montañas; *solícita* abeja.

Garcilaso.

Flexuosos mimbres; *mudas* estrellas; *gallardo* chopo.

Góngora.

De *amarillas* velas y de paños *negros*; *melancólicas* brumas.

Bécquer.

El epíteto es un tipo especial de adjetivo. De las dos clases de adjetivos: el *especificativo* y el *explicativo,* el primero limita la significación del sustantivo y es necesario para el enunciado lógico del pensamiento, mientras que el *explicativo* o *epíteto,* explica alguna cualidad del sustantivo, refiriéndose a toda su extensión.

Los epítetos deben ser *propios,* que cuadren bien con la naturaleza del sustantivo; *expresivos,* que le den esplendor y realce; *oportunos,* que guarden relación con las acciones o situaciones de los sujetos a que afectan; *moderados,* ya que si se prodigan en exceso confieren pesadez al estilo y denotan artificio. Como los que aquí emplea A. Machado:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta

de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

En el solitario parque la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

Figuras de palabra por supresión. DISYUNCIÓN o asíndeton. Suprime las conjunciones de la cláusula, para dar más energía y rapidez a la expresión de las ideas.

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.

Luis de León.

ADJUNCIÓN. Una palabra que tiene relación con dos o más miembros del período está patente en uno de ellos y se sobreentiende en los demás.

Era un hombre de mucha violencia, expedito en las decisiones, muy aficionado a ser el primero en actuar.

ELIPSIS. Suprime palabras para añadir viveza y rapidez o para destacar la idea principal: *Lo bueno, si breve, dos veces bueno.* Muchas exclamaciones e interjecciones tienen su origen en la elipsis.

Figuras de palabra por repetición. Repiten una o más palabras en distintos pasajes de la cláusula. Tienen su origen en el poderoso efecto que ejerce el ritmo sobre la sensibilidad humana.

ANÁFORA. Repite una o varias palabras al principio de frases análogas, o al comienzo de cada verso.

Aquí fue Troya, exclamaba (don Quijote); *aquí* mi desdicha y no mi cobardía se llevó mis alcanzadas glorias; *aquí* usó la fortuna con-

migo de sus vueltas y revueltas; *aquí* se oscurecieron mis hazañas; *aquí* cayó mi ventura para jamás levantarse.

Cervantes.

Ya los clarines comienzan,
ya las tompas y dulzainas,
ya los gritos y alaridos,
ya las voces y algazara,
ya los añafiles tocan,
ya les responden las cajas,
y el envidioso Albaicín
con mil ecos acompaña.

Romancero.

CONVERSIÓN. Repite una misma palabra al final de varios incisos u oraciones de la cláusula.

Parece que los gitanos vinieron al mundo para *ladrones;* nacieron de padres *ladrones;* críanse para *ladrones;* estudian para *ladrones;* y, finalmente, salen con ser *ladrones* corrientes y molientes a todo ruedo.

Cervantes.

COMPLEXIÓN. Reuniendo la anáfora y la conversión, repite una misma palabra al principio y otra distinta al final de varios incisos.

Si honestidad deseáis, ¿qué cosa más honesta que la *virtud,* que es la raíz y fuente de toda honestidad? *Si* honra, ¿a quién se debe la *honra* y acatamiento, sino a la *virtud? Si* hermosura, ¿qué cosa más hermosa que la imagen de la *virtud? Si* utilidad, ¿qué cosa hay de mayores utilidades que la *virtud?*

F. Luis de Granada.

REDUPLICACIÓN. Repite una palabra consecutivamente en un mismo inciso.

¡Quién sabe! ¡Quién sabe!
Quizá ensueños son,
mentidos delirios,
dorada ilusión.

Espronceda.

Afuera, afuera los míos,
los de a pie y los de a caballo,
que de aquella torre mocha
una vira me han tirado.

Romancero.

SOBRERREDUPLICACIÓN. Repite la misma palabra al principio y al fin de la frase.

Mono vestido de seda
nunca deja de ser *mono*.

Góngora.

CONDUPLICACIÓN. Al principio del inciso se repite una palabra del anterior, generalmente la última.

Al rey la hacienda y la vida
se han de dar; pero el honor
es patrimonio del *alma*
y el *alma* sólo es de Dios.

Calderón.

Cuando en sueño y en silencio,
lóbrega envuelta la tierra,
los vivos *muertos* parecen,
los *muertos* la tumba dejan.

Espronceda.

CONCATENACIÓN. Repite, al principio de varios incisos, una palabra del anterior.

Y así como suele decirse el gato al *rato*, el *rato* a la *cuerda*, la *cuerda* al palo, daba el arriero a *Sancho*, *Sancho* a la *moza*, la *moza* a él, el ventero a la *moza* y todos menudeaban con tanta priesa que no se daban punto de reposo.

Cervantes.

Trescientos zenetes eran
deste rebato la causa,
que a los rayos de la luna
descubrieron las *adargas*.

Las *adargas* avisaron
a las mudas *atalayas*,
las *atalayas* los *fuegos*,
los *fuegos* a las campanas.

Góngora.

RETRUÉCANO. Repite no una palabra, sino dos o una frase, invirtiendo el orden de sus términos.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de *sentir lo que se dice*?
¿Nunca se ha de *decir lo que se siente*?

Quevedo.

Cuántos de los crepúsculos que admiras
pasamos entre dulces vaguedades,
las *verdades* juzgándolas *mentiras*,
las *mentiras* creyéndolas *verdades*.

Juan de Dios Peza.

Figuras de palabra por combinación. Son las que reúnen en la cláusula palabras análogas por el sonido, o por los accidentes gramaticales, o por el significado.

ALITERACIÓN. Combina repetidamente ciertos sonidos en la frase, para aumentar la sugestión rítmica.

Mas cuando *lle*ga ya para bebe*lla*,
gran espacio se *ha*lla lejos de*lla*.

Garcilaso.

Y déjame muriendo
un no sé *qué que que*dan balbuciendo.

San Juan de la Cruz.

Cuando la aliteración consigue imitar sonidos reales, recibe el nombre de *onomatopeya:*

El *ru*ido con que *rue*da la *ron*ca tempestad.

Zorrilla.

ASONANCIA. Emplea palabras que terminan en las mismas vocales a partir del acento tónico.

Hoy será conmigo en el Paraíso, a do la juventud no se envej*ece*, la senectud no apar*ece*, la hermosura no amarill*ece*.

Fray Antonio de Guevara.

A rey m*uerto*, rey p*uesto* o reino rev*uelto*.

PARONOMASIA. Reúne en la cláusula palabras que sólo se diferencian por una letra o sílaba.

Una pica lleva al hombro
porque su suegra le dijo
que ha de ganar por la *pica*
lo que perdió por el *pico*.

Romancero.

DERIVACIÓN. Utiliza en la cláusula palabras procedentes de una misma raíz.

Pues mientras vive el *vencido*
venciendo está el *vencedor.*

Ruiz de Alarcón.

POLÍPOTE. Emplea un mismo nombre o verbo en distintos accidentes gramaticales.

Pues muerte aquí te daré,
porque no *sepas* que *sé*
que *sabes* flaquezas mías.

Calderón.

SIMILICADENCIA. Al final de varios incisos se colocan diversos nombres en el mismo caso o distintos verbos en iguales tiempo, número y persona.

En la cárcel *cantamos*, en el potro *callamos*, de día *trabajamos* y de noche *hurtamos.*

Cervantes.

Esto como rey os *mando,*
esto como padre os *pido,*
esto como sabio os *ruego,*
esto como anciano os *digo.*

Calderón.

Tú solo, tú has suspendido
la pasión a mis *enojos,*
la suspensión a mis *ojos,*
la admiración a mi *oído.*

Calderón.

SINONIMIA. Reúne voces sinónimas, sin indicar la diferencia de significación.

Pues *vil, infame, traidor,*
¿Qué tengo más que saber,
después de saber quién soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?

Calderón.

PARADIÁSTOLE. Emplea términos sinónimos, indicando sus diferencias.

El ámor es infinito,
si se funda en ser honesto;
y aquél que se acaba presto,
no es *amor* sino *apetito.*

Cervantes.

Otras figuras de dicción. Entre culteranos y conceptistas fueron recursos muy en boga el hipérbaton y determinados juegos de palabras, como el equívoco.

El *hipérbaton,* figura de palabra por inversión del lenguaje, altera el orden normal de los elementos de la frase, hasta el punto de sentir como forzada la expresión.

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Escipión la vencedora
colonia fue; por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.

Rodrigo Caro.

El EQUÍVOCO consiste en el uso de palabras homónimas o de vocablos que pueden entenderse en varios sentidos. Lo cual se presta a chistes y agudezas. Gracián elogiaba los "ingeniosos equívocos, que consisten en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones; de modo que deje en duda lo que quiso decir". Y aducía, como ejemplo, éste de Rufo:

Aunque pobre, y en pelota,
mal de rico me importuna,
porque al mar de mi fortuna
no le faltase una *gota.*

JUEGO DE PALABRAS. Hay otros muchos tipos de juegos de palabras. Uno, muy frecuente, tiene lugar cuando se emplea dos veces un mismo término, dentro de una misma cláusula, con significación diversa:

Con dos tragos del que suelo
llamar yo néctar divino,
y a quien otros llaman *vino*
porque nos *vino* del cielo.

Baltasar de Alcázar.

CALAMBUR. Es la figura que se produce cuando las sílabas de una o de varias palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente diferente:

Oro parece, platano es;
Oro parece, plata no es.

El juego de palabras se combina en ocasiones con el calambur:

¿Éste es conde? Sí, éste esconde
la calidad y el dinero.

Ruiz de Alarcón.

FIGURAS DE PENSAMIENTO

Figuras de pensamiento. Son las formas especiales que éste toma bajo el influjo, ya de la imaginación, ya de la razón, ya de los afectos, o ya también para presentar las ideas como veladas y con más gracia y belleza. En ellas la frase adquiere un sentido especial, independientemente de las palabras que se empleen y de su colocación.

Divídense en descriptivas, lógicas y patéticas, según que en su elaboración predominen la imaginación, la razón o la sensibilidad.

Figuras descriptivas. Son las que se utilizan para describir la realidad de una manera plástica.

DESCRIPCIÓN o hipotiposis. Enumera los rasgos sensibles de un objeto, de modo semejante a lo que ocurre en la pintura. Entre las numerosas especies de descripción destacan:

a) la *prosopografía,* descripción del exterior o físico de una persona;

b) la *etopeya,* descripción de sus cualidades morales;

c) el *retrato,* descripción de las cualidades físicas y morales;

d) el *carácter,* descripción de un tipo social o de una colectividad;

e) el *paralelo,* descripción comparativa de dos individuos;

f) la *cronografía,* descripción del tiempo o época en que se realiza algún hecho;

g) la *topografía,* descripción de un lugar o paisaje.

Prosopografía.—Servía en la venta, asimismo, una moza asturiana, de ancha cara, llena de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana, y las espaldas, que un tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

Cervantes.

Etopeya.—Ése es el cuerpo de Crisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad,

magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y, finalmente, primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fue ser desdichado.

Cervantes.

Retrato.—Este que véis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de ojos alegres y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje al Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y, quizá, sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra, fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades; perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del Rayo de la guerra, Carlos Quinto.

Cervantes.

Carácter.— Ella es golosa, chismosa,
respondona y alza el grito;
pues, ¿dónde has de hallar criada
que cumpla mejor su oficio?

Moreto.

Paralelo.—Al mismo tiempo que Lucas salía del pueblo, entraba en él Magdalena, rebosando en juventud y alegría, adorada de sus padres y bendecida de las gentes. Osmunda, por el contrario, era marchita y huraña, mal vista de propios y olvidada de extraños; la hija de Román era rica y vivía en casa firme, cómoda, limpia y blanqueada, y tenía para recreo un piano en la sala y muchas flores en el jardín; la hija de Pelayo era casi pobre, vivía sobre carcomidos tableros, entre cuatro paredes sucias y agrietadas, y por toda distracción tenía la hiel de soledades y el despego de don Lope.

Pereda.

Cronografía.— Era una noche de octubre
oscura, fría y ventosa,
en que todo removido
crujía en la tierra lóbrega.
Rompía el viento en el monte
robles y encinas añosas,
que preferían romperse
antes que soltar sus hojas.

Zorrilla.

Topografía.—Un cielo brumoso cernía sin brillo la luz de la luna, sobre las fachadas de las casas ribereñas, sobre los techos de palma esparcidos más allá, sobre el monte de las costas, sobre la quieta superficie del turbio Apure, cuyas aguas, en máxima bajante por efecto de la sequía, habían dejado al descubierto anchas playas arenosas. En la margen derecha, al pie del malecón, estaban varados desde la creciente anterior una lancha y una valija, y en la orilla flotaban, amarradas a esta balsa del paso, construida sobre canoas unas piraguas negras cargadas de leña y de plátanos y un bongo el lastre, recién barnizado, sobre cuya cuneta dormía un muchacho extendido boca arriba.

Rómulo Gallegos.

DEFINICIÓN. Expresa la naturaleza de una cosa, no con rigor filosófico, sino señalando alguno de sus rasgos más salientes.

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
do el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.

Calderón.

ENUMERACIÓN. Reseña, de una manera rápida una serie de ideas u objetos que se refieren a un mismo punto. Ésta es la *simple*. La enumeración *compuesta* acompaña a cada idea u objeto de un juicio, glosa o comentario.

Aquí, en fin, la cortesía,
el buen trato, la verdad,
la fineza, la lealtad,
el honor, la bizarría,
el crédito, la opinión,
la constancia, la paciencia,
la humildad, la obediencia,
fama, honor y vida son
caudal de pobres soldados;
que en buena o mala fortuna
la milicia no es más que una
religión de hombres honrados.

Calderón.

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso (Don Quijote) aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba qué hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.

Cervantes.

PERÍFRASIS o circunlocución. Expresa las cosas, no por su propio nombre, sino a través de un rodeo que nos las da a conocer de una manera más enérgica o delicada. La perífrasis que disimula conceptos menos decorosos denomínase *eufemismo:*

Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...

Cervantes.

DIALOGISMO. Finge una conversación entre dos o más personas.

"Duerme en paz", dicen los buenos,
"Adiós", dicen los demás;
Un filósofo: "¡Uno menos!"
Un poeta: "¡Un ángel más!"

Campoamor.

PROSOPOPEYA. Da vida a los seres inanimados.

El dinero es alcalde y juez mucho loado,
éste es consejero y sutil abogado,
alguacil y merino mucho muy esforzado;
de todos los oficios es muy apoderado.

Arcipreste de Hita.

IMAGEN, comparación o símil. Compara, para hacerlo más plástico, un hecho real con otro que posee las mismas cualidades en mayor grado.

Hojas del árbol caídas
juguete del viento son.

Las esperanzas perdidas
son hojas, ay, desprendidas
del árbol del corazón.

Espronceda.

Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.

Andrade.

Figuras lógicas. Se emplean para expresar los pensamientos con todos los matices que puedan hacerlos más claros y más precisos, sin intención de conmover al oyente o lector.

SENTENCIA. Es la expresión de una verdad profunda en términos breves y lacónicos. Recibe los nombres de: *principio,* si es meramente especulativa; *máxima,* si se ordena a la práctica; *aforismo,* si se refiere a una ciencia o arte especial; *apotegma,* si está tomada de otro autor; *refrán, adagio, proverbio,* si está formulada en términos sencillos y tiene carácter popular.

Nadie tiene más necesidad que quien desea más de lo necesario.

Nieremberg.

El temor de Dios es el principio de la sabiduría.

Eclesiástico.

Quien da primero, da dos veces.

Séneca.

Quien va despacio, va lejos.

Como dice Cervantes, letras sin virtud son perlas en el muladar.

Mas yo tendré cuenta (habla Sancho) de aquí en adelante de decir lo que convenga a la gravedad de mi cargo, "que en casa llena pronto se guisa la cena, y quien destaja no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener seso ha menester".

Cervantes.

EPIFONEMA. Reflexión o exclamación final de una cláusula, que resume lo dicho anteriormente.

Yo me he asomado a las profundas simas
de la tierra y del cielo
y les he visto el fin o con los ojos
o con el pensamiento.
Mas, ay, de un corazón llegué al abismo
y me incliné por verlo,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡Tan hondo era y tan negro!

Bécquer.

GRADACIÓN, o clímax. Presenta varias ideas en progresión ascendente o descendente de interés o significación.

Porque allí llego sediento,
pido vino de lo nuevo,
mídenlo, dánmelo, bebo,
págolo y voyme contento.

B. de Alcázar.

AMPLIFICACIÓN. Desarrolla un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para grabarlo mejor en el ánimo. Es una de las características de la oratoria, uno de los recursos más necesarios y más útiles del orador, quien siempre ha procurado enumerar cuantas circunstancias o puntos hayan podido conducirle a la máxima eficacia en su propósito de conmover o persuadir.

PROLEPSIS o anticipación. Previene las objeciones que pudieran oponerse y las refuta hábilmente.

Dirás que muchas barcas,
con el favor en popa,
saliendo desdichadas,
volvieron venturosas.

No mires los ejemplos
de las que van y tornan;
que a muchas ha perdido
la dicha de las otras.

Lope de Vega.

CONCESIÓN. Aparenta asentir a una opinión, para impugnarla luego con más vehemencia.

Poderoso rey, le dice,
yo te confieso y conozco
que la ofensa de mi padre
te ha causado justo enojo;

pero advierte, casto rey,
que te ofendió siendo mozo
y que en la dura prisión
cubren ya canas su rostro

Romancero.

COMUNICACIÓN. Se consulta con ella el parecer de los oyentes o lectores, en la seguridad de que coincidirá con lo que se expone.

Decidme: la hermosura
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez
¿qué se para?

Jorge Manrique.

ALUSIÓN. Hace referencia, sin nombrarlo, a algo conocido, que fácilmente se adivina.

Vio (Don Quijote) no lejos del camino una venta, que fue como si viera una estrella que a los portales, si no a los alcázares, de su redención le encaminaba.

Cervantes.

SUSTENTACIÓN o suspensión. Excita la atención y el interés haciendo esperar la razón o el término de un suceso, y suele acabar con un rasgo inesperado.

Caen de un monte a un valle, entre pizarras,
guarnecidos de frágiles helechos,
a su margen, carámbanos deshechos
que cercan olmos y silvestres parras.

Tiene este monte por vasallo un prado,
que, para tantas flores, le importuna
sangre a las venas de su pecho helado.

y en este monte y líquida laguna,
para decir verdad, como hombre honrado,
jamás me sucedió cosa ninguna.

Lope de Vega.

DUBITACIÓN. Aparenta perplejidad o vacilación en lo que va a decir.

Para hablar de este misterio de nuestra redención, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience, ni dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir.

F. Luis de Granada.

PRETERICIÓN. Finge pasar por alto lo que está diciendo.

No diré nada del cargo de conciencia que nos hacen, ni del juramento y nota de ingratitud de que nos acusan; las maldades de Hiaya nos descargarán bastantemente. Al que su mismo padre, si fuera vivo, castigara con todo rigor, ¿será razón que por su respeto le dejemos continuar en ella y en su tiranía tan grave?

Mariana.

RETICENCIA. Interrumpe de pronto la frase y deja en suspenso el hilo del discurso.

En cambio, mi enemigo... Pero no quiero precipitar los sucesos.

Pérez Galdós.

CORRECCIÓN. No sólo interrumpe, sino que se retracta de lo anterior, expresando mejor la idea.

Rosaura... La puerta,
-(mejor diré, funesta boca) abierta
está, y desde su centro
nace la noche, pues la engendra dentro.

Calderón.

ANTÍTESIS o contraste. Opone ideas que, por el hecho de oponerse, cobran mayor relieve.

Entre espinas
suelen nacer rosas finas.
Y entre cardos, lindas flores.
Y en tiestos de labradores,
olorosas clavellinas.
A buscar
se va el oro, y a hollar
a montes y peñascales.
Y las perlas orientales
en las conchas de la mar.
Todas cosas,
por ser raras, son preciosas.

C. de Castillejo.

PARADOJA. Reúne ideas, al parecer contradictorias, para resaltar la profundidad del pensamiento.

Tu favor reverencio;
respóndate retórico el silencio;
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla.

Calderón.

Vivo sin vivir en mí,
y tal alta vida espero,
que muero porque no muero.

Santa Teresa.

Figuras patéticas. Son aquellas en las que se varía la expresión habitual con el propósito de conmover a los lectores u oyentes.

EXCLAMACIÓN. Expresión viva y enérgica de los sentimientos que agitan nuestro ánimo.

¡Oh monte! ¡Oh fuente! ¡Oh río!
¡Oh secreto seguro, deleitoso!
Roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.

F. Luis de León.

¡Válgame el cielo qué veo!
¡Válgame el cielo qué miro!
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.

Calderón.

INTERROGACIÓN. Pregunta o serie de preguntas hechas, no para ser contestadas, sino para robustecer las opiniones que sustentamos.

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?

¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención
como trujeron?

Jorge Manrique.

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?

Manuel J. Othón.

APÓSTROFE. Cuando se dirige la palabra a seres ausentes o muertos y aun inanimados.

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle, hondo, oscuro,
en soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

F. Luis de León.

Si acaso en la tierra proscrita me aguarda
sepulcro extranjero, sin llanto ni cruz,
subleva tus ondas, oh mar, y a mi patria
mis miembros helados arrójale tú.

José Mármol.

A veces se dan juntas *apóstrofe* y *prosopopeya:*

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado;
oh prado de verduras
de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado!

San Juan de la Cruz.

OPTACIÓN. Expresa deseos vehementes de alcanzar alguna cosa.

Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de quien la sangre ensalza o el dinero.

F. Luis de León.

EXECRACIÓN. Desea que le sobrevengan males a sí mismo.

No se honren mis amigos
de me llevar a su lado,
y quede entre fieros moros
preso, muerto o mal llagado,
y arrástreme mi trotón
fasta me facer pedazos.

Romancero.

IMPRECACIÓN. Desea males para sus semejantes.

Del soldán de Babilonia,
de ése ós quiero decir,
¡que le dé Dios mala vida,
y a la postre peor fin!

Romancero.

CONMINACIÓN. Amenaza con males terribles.

Porque del bien se apoderó inhumano
del huérfano y viuda,
le roerá las entrañas hambre aguda,
huirá el pan de su mano.
Su edad será marchita como el heno;
su juventud florida
caerá cual rosa de granizo herida
en medio el valle ameno.

Meléndez Valdés.

DEPRECACIÓN. Optación, seguida de un ruego o súplica.

Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte.

Mira que muero por verte,
y vivir sin ti no puedo;
que muero porque no muero.

Santa Teresa.

OBTESTACIÓN. Pone por testigos a Dios y a las criaturas presentes o ausentes.

Yo fago testigo a Dios
y a nuestro patrón Santiago,
que non he sido traidor
en la muerte de don Sancho.

Romancero.

INTERRUPCIÓN. Pasa de una frase a otra sin completar su sentido.

Moribundo
yace el Creador, mas la maldad aterra
y un grito de furor lanza el profundo;
muere... Gemid, humanos:
Todos en él pusisteis vuestras manos.

Alberto Lista.

SUJECIÓN. Formula lá interrogación y da la respuesta.

Yo ¿para qué nací? Para salvarme.
¿Qué tengo de morir? Es infalible.
¿Dejar de ver a Dios y condenarme?
Triste cosa será, pero posible.

Lope de Vega.

HISTEROLOGÍA. En virtud de una impresión vehemente se altera el orden de las ideas, diciendo lo primero lo que debería decirse lo último.

Cubre la gente el suelo;
debajo de las velas desaparece
la mar, la voz al cielo
confusa y varia crece,
el polvo roba el día y le oscurece.

F. Luis de León.

IMPOSIBLE o adínaton. Asegura que antes se trastornarán las leyes de la Naturaleza que se realice o deje de realizarse un hecho.

Del bien perdido, al cabo, ¿qué nos queda
sino pena, dolor y pesadumbre?
Pensar que en él fortuna ha de estar queda,
antes dejara el sol de darnos lumbre.

Ercilla.

PERMISIÓN. Muestra la indignación, fingiendo admitir lo contrario de lo que uno desea.

...Segad esta garganta,
siempre sedienta de la sangre vuestra;
que no temo la muerte, ni me espanta
vuestra amenaza y rigurosa muestra.

Ercilla.

HIPÉRBOLE o exageración. Exagera el verdadero concepto de las cosas, aumentándolas o disminuyéndolas.

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan
con diferente voz se condolecen,
y mi morir, cantando, me adivinan.

Garcilaso.

IRONÍA. Se da a entender, por el tono, lo contrario de lo que se dice. Tiene, por lo general, una intención burlesca, que se nota más porque su comprensión obliga a un esfuerzo.

Con respeto le llevad
a las casas, en efecto,
del concejo; y con respeto
un par de grillos le echad
y una cadena; y tened
con respeto gran cuidado
que no hable a ningún soldado:
y esos dos también poned
en la cárcel, que es razón,
y aparte, porque después
con respeto a todos tres
les tomen la confesión;
y aquí para entre los dos
si hallo harto paño, en efecto,
con muchísimo respeto
os he de ahorcar, juro a Dios.

Calderón.

Entre las diversas especies de ironía cuentan la *antífrasis,* que confiere a un ser un nombre de cualidades contrarias a las que posee, y el *asteísmo,* que tributa una alabanza en forma de vituperio. El *sarcasmo* o escarnio es una burla cruel, hecha, por lo común, a una persona indefensa.

T R O P O S

Tropos. La palabra *tropo* significa en griego cambio, vuelta, giro. Damos a entender con ella la mutación que ha padecido el significado primitivo o recto de un vocablo o de una frase entera al pasar a otro distinto, que tiene con el primero alguna relación de semejanza o analogía.

En el lenguaje tropológico, del que constantemente usamos sin apenas darnos cuenta, no pueden tomarse las palabras en su propia significación, sino que han de entenderse según un sentido figurado que les presta la cualidad real que evocan. Cuando hablamos del *cristal del océano,* la palabra *cristal,* que sustituye a *agua,* está tomada no en su íntegra materialidad, sino únicamente como evocación de una superficie marina, tranquila y transparente. Cuando nos referimos a unos *labios de coral,* la voz *coral* limita aquí su significado al color, no a la materia.

Los tropos se distinguen de las figuras, porque en aquéllas a cada cosa se le da su propio nombre; en cambio en los tropos hay una sustitución, pues a unas cosas se les confiere el nombre de otras.

Origen y clases de tropos. Hay que buscar el origen de los tropos en tres causas principales. La primera, el constante deseo de los escritores de embellecer el lenguaje y dotarlo de mayor gracia, energía y delicadeza. La segunda, que, siendo el número de ideas muchísimo mayor que el de palabras, hubo necesidad de dar a un mismo vocablo varios significados. La tercera, es la asociación de ideas, en virtud de la cual, muchas veces, al prestar atención a un pensamiento, evocamos otros que están con él relacionados por alguna circunstancia de conexión, tiempo, lugar, semejanza, etc.

Como son tres las principales relaciones basadas en la asociación de ideas: relación de coexistencia, de sucesión o dependencia, y de semejanza, se distinguen también tres clases de tropos: *sinécdoque, metonimia* y *metáfora.*

Sinécdoque. Es un tropo que expresa una idea con el nombre de otra que tenga con la primera una relación de coexistencia.

ESPECIES DE SINÉCDOQUE. La sinécdoque presenta diferentes variedades, pues se puede tomar:

a) *El todo por la parte y viceversa:*

Es de oro su *cabeza* refulgente, por los cabellos; brillaban las *lanzas,* por las puntas de metal; una escuadra de cien *velas,* por barcos; *cabezas* de ganado, por reses.

b) *El género por la especie y al contrario:*

El *bruto* saltó la barrera, por el toro; todos los *mortales,* por los hombres; ganarse el *pan,* por el sustento; no tener un *peso,* por dinero.

c) *La especie por el individuo y al contrario:*

El *Apóstol,* el *Libertador,* el *Cartaginés,* por San Pablo, Bolívar, Aníbal; es un *Nerón,* un *Mecenas,* un *Demóstenes,* por un hombre cruel, un protector de los literatos, un orador.

d) *El singular por el plural y al revés:*

El *mexicano* es libre, el *sabio* es distraído, por los mexicanos, los sabios; *decíamos* ayer, por decía.

e) *La materia por la obra:*

Truena el *bronce,* por el cañón; vuelve el *acero* a la vaina, por la espada; sopló la luz de la *cera* y sumiéndose en la *lana,* por vela y colchón.

f) *Lo abstracto por lo concreto:*

Triunfó la *revolución,* la *ignorancia* es atrevida, *México* exigió justicia, por los revolucionarios, los ignorantes y los mexicanos.

g) *El continente por el contenido:*

Aplaudió el *teatro* entero, por los espectadores.

Casos especiales de sinécdoque tenemos en la *antonomasia* y en el *símbolo.* Consiste la primera en designar a un individuo insigne con un nombre común. Así, en la Edad Media, con *el filósofo* se aludía siempre, por antonomasia, a Aristóteles, y con *el poeta,* a Virgilio.

El *símbolo* consiste en designar un conjunto o un concepto moral con el nombre de un individuo o un objeto perteneciente a aquéllos. Hay símbolo, por ejemplo, cuando decimos que *la Cruz derrotó a la Media Luna,* donde la Cruz está por la Cristiandad y la Media Luna por el Islam.

Metonimia. De una palabra griega que significa transposición o transmutación de un nombre en otro, la *metonimia* consiste en designar una cosa con el nombre de otra por existir entre ambas alguna relación de sucesión o dependencia.

ESPECIES DE METONIMIA. Sus variedades principales son las siguientes:

a) *Del antecedente por el consiguiente y al contrario:*
Aquí *fue* Troya, por ya no existe; aquí se meció su *cuna*, por nació.

b) *De la causa por el efecto o del efecto por la causa:*
El *sol* le entró en la cabeza, por el calor; vive de su *trabajo*, por el producto de su trabajo; respetar las *canas*, por la ancianidad.

c) *Del autor o inventor por sus obras:*
Leer a *Cervantes*, poseer un *Velázquez*, consultar el *Espasa*.

d) *Del instrumento por la causa activa:*
El primer *violín* de la orquesta, la mejor *pluma* de la redacción.

e) *Del lugar por la cosa que de él procede:*
Un *jerez*, un *burdeos*, un *oporto;* telas de *casimir*, de *damasco*.

f) *Del signo por la cosa significada:*
El *laurel*, por la victoria; la *oliva*, por la paz; el *trono y el altar*, por la monarquía y la iglesia.

g) *De lo físico por lo moral:*
Hombre sin *corazón*, sin *seso*, por de malos sentimientos, de escaso juicio.

h) *Del dueño o patrón de un lugar por el lugar mismo:*
Oír misa en el *Carmen*, comer en *Prendes*.

Metáfora. El tropo por excelencia es la *metáfora*. Consiste en expresar una idea con el nombre de otra que tenga con ella cierta relación de semejanza.

En la metáfora reside la esencia de la visión poética. Es la revelación directa y más inmediata de la visión personal del poeta. Traduce su modo de ver la realidad, de tal manera que no hay para él otra expresión posible. Es su lenguaje natural. Pero no es exclusiva de los poetas; hacemos de ella continuo uso en la lengua ordinaria.

La metáfora se basa en el parecido entre un plano real y un plano evocado. Sólo que el plano evocado posee casi

siempre mayor intensidad o más expresividad que el mismo real.

Ejemplos de metáfora:

El ancho dorso del mar, por la superficie del mar.

Homero.

Me muerde el diente de la envidia, por me ataca la envidia.

Horacio.

Alanceó los montes, por cayeron rayos en los montes.

Horacio.

El polvo roba el día, por el polvo oscurece la luz.

F. Luis de León.

Las horas que limando están los días, por las horas hacen pasar el día.

Góngora.

Los tejados encrespan el oleaje, por los tejados ondulados.

Gerardo Diego.

Los hilos del aguacero, por las continuas gotas de agua.

A. Machado.

Por el olivar venían, *oro y sueño,* los gitanos.

G. Lorca.

El jinete se acercaba *tocando el tambor del llano.*

G. Lorca.

ESPECIES DE METÁFORAS. Dependen de la naturaleza de los caracteres que sirvan de enlace entre ambos planos: el real y el metafórico, figurado o evocado. Así unas metáforas se basan en una semejanza del carácter sensorial, otras en la semejanza de una realidad psicológica con algo material, otras en la impresión que las cosas nos producen...

Antiguamente se usaban de preferencia las metáforas basadas en la semejanza de caracteres sensibles o morales. Solían ser plenamente comprensibles, puesto que la coincidencia entre ambos planos era obvia a todo el mundo por igual. Pero en la poesía contemporánea se han introducido muchas metáforas basadas en una impresión personal y sub-

jetiva. No es, pues, de extrañar que resulten en parte inteligibles para no pocos lectores, aunque posean admirable fuerza expresiva.

Muy varia puede ser la finalidad de las metáforas. Mientras unas se dirigen a embellecer la realidad, otras intentan aumentar el poder expresivo del vocablo, prescindiendo de la belleza en absoluto.

CAUTELAS EN EL EMPLEO DE LAS METÁFORAS. Siendo la metáfora el tropo más frecuente y uno de los más embellecedores, hay que evitar algunos abusos a que fácilmente se presta su empleo. Tíldanse de viciosas las metáforas cuando

a) *se acumulan en demasía,* hasta llegar a engendrar saciedad y hastío;

b) *no son consecuentes y sostenidas;*

c) por demasiado *violentas,* no es natural la semejanza entre los dos planos, ni perceptible la comparación;

d) son *vulgares, innobles* o *poco decentes.*

IMAGEN Y METÁFORA. Suele confundirse, erróneamente, la metáfora con la imagen. Mas no es difícil evitar tal confusión. La imagen es una comparación expresiva y la metáfora es una identidad, también expresiva.

La imagen lleva siempre expresos los términos de la comparación, unidos con las partículas correspondientes (es *como,* es *tan, cual,* etc.) o relacionados de algún modo. La metáfora no expresa, muchas veces, más que un término de identidad. Y cuando expresa los dos, jamás se compara el uno con el otro, sino que se afirma que son idénticos.

Por esta razón es fácil determinar dónde hay metáfora y dónde hay imagen en los siguientes ejemplos:—

La blanca cigüeña
como un garabato
sobre el campanario.

Ya sus hermosos nidos habitan las cigüeñas,
y escriben en las torres sus blancos garabatos.

A. Machado.

Con la majestad de un río
que se pusiera de pie,

dice E. Marquina de un ciprés que se alza. Mientras que García Lorca exclama de su soñadora "monja gitana":

¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!

Metáforas e imágenes alternan en el siguiente soneto de Santos Chocano:

Enorme tronco que arrastró la ola,
yace el caimán varado en la ribera:
espinazo de abrupta cordillera,
fauces de abismo y formidable cola.

El sol lo envuelve en fúlgida aureola:
y parece lucir cota y cimera,
cual monstruo de metal que reverbera
y que al reverberar se tornasola.

Inmóvil como un ídolo sagrado,
ceñido en mallas de compacto acero,
está ante el agua estático y sombrío,

a manera de un príncipe encantado
que vive eternamente prisionero
en el palacio de cristal de un río.

Alegoría. La alegoría es una metáfora continuada, en la que cada elemento del plano real se corresponde con otro del plano evocado.

Por lo general, el plano real es aquí una idea abstracta; en cambio, el plano evocado, es decir, el que nombramos en la alegoría, es siempre de carácter sensible y concreto.

Alma, región luciente,
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
falleces, fértil suelo,
producidor eterno de consuelo.

De púrpura y de nieve,
florida la cabeza, coronado,
a dulces pastos mueve,
sin honda ni cayado,
el buen Pastor en ti, su hato amado.

Él va, y en pos, dichosas,
le siguen sus ovejas do las pace
con inmortales rosas,
con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza, más renace.

Y dentro a la montaña
del alto bien las guía, y en la vena
del gozo fiel las baña,
y les da mesa llena,
Pastor y pasto Él solo, y suerte buena.

Y de su esfera, cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, Él, sesteando,
de su hato ceñido,
con dulce son deleita el santo oído.

Toca el rabel sonoro
y el inmortal dulzor al alma pasa,
con que envilece el oro,
y ardiendo se traspasa,
y lanza en aquel bien libre de tasa.

Fray Luis de León.

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvelada,
y entre ~~las~~ olas sola.

¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, dí, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas.

Como las altas naves
te apartas, animosa,
de la vecina tierra,
y al fiero mar te arrojas.

Igual en las fortunas,
mayor en las congojas,
pequeña en las defensas,
incitas a las ondas.

Advierte que te llevan
a dar entre las rocas
de la soberbia envidia,
naufragio de las honras.

Cuando por las riberas
andabas costa a costa,
nunca del mar temiste
las iras procelosas.

Segura navegabas;
que por la tierra propia
nunca el peligro es mucho
adonde el agua es poca.

Verdad es que en la patria
no es la virtud dichosa,
ni se estimó la perla
hasta dejar la concha.

Dirás que muchas barcas
con el favor en popa,
saliendo desdichadas
volvieron venturosas.

No mires los ejemplos
de las que van y tornan;
que a muchas ha perdido
la dicha de las otras.

Para los altos mares
no llevas, cautelosa,
ni velas de mentiras,
ni remos de lisonjas.

¿Quién te engañó, barquilla?
Vuelve, vuelve la proa,
que, presumir de nave,
fortunas ocasiona.

Lope de Vega.

La alegoría es un elemento importantísimo en todas las literaturas. Las fábulas, los apólogos y las parábolas, ¿qué son sino una especie de alegorías? Obras enteras de la literatura universal no son más que una prolongada alegoría: el *Cantar de los Cantares,* el *Roman de la Rosa*... Como modo de interpretación desempeña un papel nada desdeñable en la exégesis de las Sagradas Escrituras.

EL ESTILO LITERARIO

Estilo. La palabra viene de la voz latina *stylus,* con que se designaba el punzón de que se servían los romanos para escribir en tablillas enceradas, y que terminaba por el extremo opuesto en una especie de paletilla con la que se extendía la cera para borrar lo escrito.

Tomándose después la obra por el instrumento, se ha dado en designar con la palabra *estilo* el modo peculiar que tiene de expresarse por medio del lenguaje cada autor, cada época, cada escuela literaria, etc.

Por semejante metonimia se ha extendido el vocablo *estilo* a significar el carácter o sello particular de algunas manifestaciones de las bellas artes. Así se dice, en el orden arquitectónico, estilo *egipcio, griego, románico, bizantino, gótico, renacimiento, barroco, neoclásico...*

El estilo literario es la unión del fondo y de la forma de la obra literaria, la resultante de la fusión del pensamiento y del lenguaje. Todas las facultades del escritor dejan marcado su sello característico en la obra literaria. Cada escritor se distingue por su estilo, como cada hombre por su fisonomía. Con justicia pudo afirmar Buffon que "el estilo es el hombre", y Cervantes que "la pluma es la lengua del alma". "Por el estilo es tan fácil conocer la naturaleza y costumbres de cada uno, como por su rostro y por su trato", aseguraba el humanista Fox Morcillo.

Estilo, lenguaje, dicción y tono. No pocos emplean indistintamente estas palabras, pero conviene no confundirlas. Hemos dicho que el *estilo* es la manera propia, personal, que tiene cada uno de expresar sus pensamientos. El *lenguaje* es, simplemente, el conjunto de palabras y expresiones con que enunciamos nuestros pensamientos. No es, pues, más que una parte del estilo, uno de sus componentes. Puede un escrito tener muy buen lenguaje, si las expresiones son propias y correctas, y mal estilo.

La *dicción* se refiere a la estructura de las palabras y a su enlace gramatical, y el *tono* es la conformidad del estilo

de la obra con la naturaleza, propósito o intención del autor, o con su estado de ánimo y situación moral.

Objetivismo y subjetivismo en el estilo. Existen tantos estilos como autores y aun como obras literarias. Pero en cualquier estilo encontramos rasgos y propiedades que dependen exclusivamente del temperamento, del modo de ser y de la personalidad del autor, y advertimos también otros rasgos y propiedades que dependen del asunto o del género literario. Habrá, pues, que distinguir entre *estilo subjetivo,* que es el modo peculiar, el carácter individual que da a su obra el artista en virtud de su propia psicología y temperamento, y *estilo objetivo,* el constituido por elementos que imponen el asunto, el género literario o cualquier otra circunstancia externa a la obra literaria.

División clásica del estilo. Los antiguos atendían más al aspecto objetivo que al subjetivo del estilo, es decir, lo consideraban, más que con relación al escritor, con relación a circunstancias extrínsecas. Sintiéndose instalados en un mundo perfetamente ordenado, en el que a cada cosa correspondía una manera de ser fija e inalterable y unas determinadas palabras para expresarla, juzgaban que el estilo tenía que adaptarse al tema que se tratara.

Para los griegos, el estilo era el modo de hablar y de escribir que se usaba preferentemente por los habitantes de cada región; para los romanos, la forma peculiar de cada composición literaria. Así los primeros distinguían el estilo *asiático,* muy difuso; el *lacónico,* sumamente conciso; el *ático,* término medio entre los anteriores; el *rodio,* algo más abundante que el ático.

Los romanos dividían el estilo en sencillo, medio y sublime, y lo comparaban con los tres órdenes de arquitectura griega: dórico, jónico y corintio.

El estilo *sencillo* consistía en la claridad de la expresión, en la llaneza y corrección, en la ausencia de adornos llamativos y brillantes.

El estilo *medio* o templado era más cuidado y elegante; aspiraba ya a dar colorido a las ideas con el empleo de imágenes.

El estilo *sublime* o magnífico se usaba para manifestar las actitudes dramáticas y entusiastas, y se aplicaba a los asuntos nobles y grandiosos.

Clasificaciones modernas del estilo. Para los modernos, más habituados a considerar las cosas cada uno a su peculiar manera, resulta tarea casi imposible clasificar el estilo, puesto que se le estudia atendiendo principalmente a la parte subjetiva, o sea al escritor. Habría que establecer tantas clases de estilo cuantos escritores hay, e incluso cuantos estados de ánimo puedan invadir a cada autor. Podríamos distinguir tipos de estilo según el carácter del autor, según su visión del mundo, según su forma de expresión, etc. De cualquier manera nos internaríamos en un laberinto de clasificaciones difícil de recorrer.

Algunas divisiones del estilo.

POR EL ORNATO. Teniendo en cuenta la mayor o menor cantidad de adornos que ostente el estilo, puede ser éste árido, llano, nítido, elegante y florido.

El estilo *árido* rechaza todo género de adornos y sólo aspira a la claridad y a la precisión. El *llano* admite algunos sencillos adornos. El *nítido* consiente algún mayor ornato en la dicción, conservando siempre la corrección y propiedad. El *elegante* se adorna con todos los primores del bien decir, sin mengua de la pureza y de la claridad. El *florido* emplea los adornos con profusión, disfrazando a menudo con ellos la futilidad del pensamiento.

POR LOS EFECTOS. Atendiendo a los sentimientos que expresa, divídese el estilo en serio, patético y jocoso.

Estilo *serio* es el que expone los asuntos con gravedad; es el propio de la didáctica y de la historia.

Estilo *patético* es el que refleja los sentimientos y las emociones del alma; es el adecuado para la lírica y para algunos tipos de oratoria.

Estilo *jocoso, festivo, cómico* o *burlesco* es el que nace de presentar el escritor los hechos por su lado risible o ridículo. Regocija el ánimo y mueve a risa con chistes y agudezas; es el natural de la comedia.

El estilo *jocoso* será *humorístico* si refleja con ironía la expresión de sentimientos opuestos, el tránsito brusco de lo trágico y sublime a lo cómico y festivo, de lo poético a lo prosaico, del dolor al placer; y *satírico*, si tiene por objeto ridiculizar los vicios y defectos, aunque se revista de un tono serio y elevado.

POR LA EXTENSIÓN DE SUS CLÁUSULAS. Divídese en conciso y abundante.

El estilo *conciso* expresa muchas ideas con pocas palabras; prescinde, por lo tanto, de amplificaciones y de digresiones.

El *abundante* o *difuso* desarrolla con amplitud todos los pensamientos de la cláusula, así los principales como los secundarios.

POR LA ESTRUCTURA DE LAS CLÁUSULAS. Divídese el estilo en cortado y periódico.

Estilo *cortado* es el que abunda en cláusulas sueltas. Empléase en las narraciones, descripciones y enumeraciones, y cuando somos agitados por alguna pasión fuerte.

Estilo *periódico* es el que abunda en cláusulas periódicas o períodos. Suele emplearse en asuntos de cierta elevación.

Educación y estilo. Supuestas la capacidad intelectual y la habilidad técnica, todo escritor puede corregir sus defectos y adquirir mejor estilo. Para ello vienen dándose, desde los antiguos preceptistas, los siguientes consejos:

a) Familiarizarse con los autores clásicos por medio de una lectura seria, constante y bien orientada.

b) Ejercitarse asiduamente en la redacción.

c) Corregir mucho lo escrito, guiado por los consejos de un buen maestro.

d) Conocer a la perfección el tema sobre el que se va a escribir.

e) Reflexionar detenidamente sobre el asunto elegido.

ESCUELAS Y CORRIENTES LITERARIAS (I)

Escuelas literarias. Creyóse, en otras épocas, que la actividad literaria estaba sujeta a estrictas normas o leyes y que todos los autores tenían que ir en pos de la belleza hollando los mismos caminos.

Lo que ocurre, en realidad, es que un autor, cuando es en verdad genial, crea procedimientos originales. Después lo toman como modelo otros escritores y se forma una *escuela,* o *corriente,* o *movimiento,* o *tendencia literaria.*

Cada escuela literaria está constituida por una serie de escritores que utilizan análogos procedimientos de estilo.

Algunas veces, determinados escritores pertenecen a la misma escuela, no porque uno imite a otro, sino por una simple coincidencia de gustos y de ideas, debido al hecho de ser hijos de una misma época o de encontrarse inmersos en el mismo ambiente.

Procederemos a caracterizar algunas de las principales escuelas o corrientes que han imperado en la literatura, tratando de seguir, en lo posible, el orden cronológico de aparición.

Clasicismo.– Lo primero que evocan el término *Clasicismo* y el adjetivo *clásico* es lo referente a la Antigüedad grecorromana, a lo que se denomina la Antigüedad clásica.

Aparte de esto, cabe entender en otros dos sentidos fundamentales el vocablo *Clasicismo:* en sentido general, para representar el hecho de la persistencia de la tradición clásica en la historia literaria; o en sentido particular, y entonces designa el movimiento artístico o literario y la doctrina que afirman la "ejemplaridad" de las literaturas y del arte clásicos, y formulan la ley, el canon fundamental de la "imitación" de los modelos griegos y latinos.

Tomando el término *Clasicismo* en sentido particular y determinado, designa los módulos artísticos elaborados durante el Renacimiento y acogidos con posterioridad por toda Europa. Su codificador más sistemático fue el francés Boileau (1636-1711), cuyo *Art poétique* condensaba las ideas

del arte en que se habían inspirado, con mayor o menor consciencia, los grandes escritores del siglo de Luis XIV. Pero ya antes de él se había formulado un conjunto de reglas, cuya inobservancia, se pensaba, hace imposible toda forma de arte verdaderamente perfecta. Se habían reconocido y definido rigurosamente los varios "géneros" literarios y establecido como legítimos tan sólo los que se encuentran consagrados en la tradición clásica, y se había indicado para cada género un modelo que debe ser estrictamente imitado en su estructura y en sus modos formales.

Con las ideas de "medida", de "equilibrio", de "proporción", de "moderación", esenciales en la estética clasicista, que debe mostrarse, por lo demás, esquiva para con todo lo vulgar y común, se halla de acuerdo la noción de la "racionalidad" del arte. Para toda forma de literatura existe un punto de perfección que puede ser alcanzado *a priori* "mediante la razón". Por medio de la razón se puede formular la "norma" a la cual tiene el deber de atenerse el poeta, sin apartarse jamás de ella. "Oficio de la razón en el arte es, en primer lugar, servir de criterio en la elección y en la ejecución del plan... y, en segundo, moderar la expresión de la personalidad y del sentimiento propio del poeta, salvaguardia contra la morbosa subjetividad, que causa horror al temperamento clásico".

La pretensión de validez universal de lo clásico para todos los tiempos, países e individuos, como apoyada en sus características de perfección formal, de inspiración transpersonal, de seguridad en sus creencias, sólo puede afirmarse a costa de esenciales amputaciones, de la eliminación de lo circunstancial y más personal del hombre.

En tanto que de rosa y azucena
se muestre la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena,

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nive la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

Garcilaso de la Vega.

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido,
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, de tal manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

Miguel de Guevara.

Stil novo. Con esta fórmula, acuñada por Dante en un célebre pasaje del *Purgatorio,* se designa aquel movimiento literario que, iniciado en Bolonia por Guido Guinizelli, se desarrolló en Toscana en los últimos decenios del siglo XIII y abarcó un grupo de poetas que, además de mostrarse unidos por relaciones personales de costumbre y de amistad y de poseer en común un particular modo de entender la poesía, tejían siempre sobre los mismos determinados temas poéticos, que se tornan en ellos en lugares comunes.

En la materia poética de los *stilnovistas* se identifica el amor con la nobleza espiritual, con la "gentileza", y se asimila a la noción de la mujer, por quien tiene lugar, en el alma del amante, el amor que se halla en potencia en cada

una de las almas dando lugar, finalmente, a la figuración de la mujer que tiene semblanza de ángel celestial.

Mas la verdadera novedad del *Stil novo,* más que a la materia —la cual no nos marcaría una esencial diferencia entre la nueva poesía y la de los predecesores—, refiérese al estilo, que ama los tonos delicados, los colores blandos y esfumados, que crea una atmósfera musical y soñadora, placentera, en la que el contenido más ásperamente doctrinal sea atemperado por una gracia elegante.

Y radica, sobre todo, en la suprema fidelidad a la inspiración. Mientras los de la antigua escuela habían creído que para hacer poesía basta la técnica sabia, que el arte consiste sólo en la ornamentación refinada, los poetas nuevos opinan, en cambio, que no puede haber poesía sin inspiración y que sólo es arte verdadero el que logra una expresión donde se refleja la íntima realidad sentimental y fantástica. Tal es la nueva proclamación poética que hace Dante de la nota esencial de la poesía suya y de sus compañeros, en comparación con el arte de la lírica italiana precedente.

Tan gentil, tan honesta, en su pasar,
es mi dama cuando ella a alguien saluda
que toda lengua tiembla y queda muda
y los ojos no la osan contemplar.

Ella se aleja, oyéndose alabar,
benignamente de humildad vestida,
y parece que sea cosa venida
un milagro del cielo acá a mostrar.

Muestra un agrado tal a quien la mira
que al pecho, por los ojos, da un dulzor
que no puede entender quien no lo prueba.

Parece de sus labios que se mueva
un espíritu suave, todo amor,
que al alma va diciéndole: suspira.

Dante Alighieri.

Petrarquismo. Así se denomina la influencia de la lírica de Francisco Petrarca en las literaturas europeas. In-

fluencia que se advierte, tanto por el cultivo de la forma, soneto esencialmente, como por el temario. Éste se ramifica en tres direcciones capitales, la renacentista de revaloración de la antigüedad, la cristiana y la de idealización del amor.

La importancia de esta última procedía ya de la escuela trovadoresca y del *Stil novo,* pero adquiere en Petrarca mayor intelectualismo, hasta el grado de acarrear sutilezas, rebuscadas metáforas, pensamientos más ingeniosos que verdaderos, inclusive juegos de palabras. No en balde se ha hablado de la insinceridad petrarquista.

La trayectoria de la influencia de Petrarca en España, que va del siglo XV al XVII, alcanza su esplendor en el afianzamiento de la métrica italiana, a partir de Boscán y Garcilaso. Pero hay tempranas pruebas de un petrarquismo más absoluto que el meramente formal, a despecho de la obstinada oposición de los defensores de la poesía tradicional. El entusiasmo por el petrarquismo llegó a encerrarse en un molde amoroso ficticio: la idea "Laura" siguió inspirando sonetos, canciones y madrigales, más por la artificiosa belleza de las formas que por la realidad experimentada.

Bendito sea el año, el punto el día,
la estación, el lugar, el mes, la hora
y el país, en el cual su encantadora
mirada encadenóse al alma mía.

Bendita la dulcísima porfía
de entregarme a ese amor que en mi alma mora
y el arco y las saetas, de que ahora
las llagas siento abiertas todavía.

Benditas las palabras con que canto
el nombre de mi amada, y mi tormento,
mis ansias, mis suspiros y mi llanto.

Y benditos mis versos y mi arte,
pues la ensalzan, y, en fin, mi pensamiento,
puesto que ella tan sólo lo comparte.

Petrarca.

Tu gracia, tu valor, tu hermosura,
muestra de todo el cielo, retirada
como cosa que está sobre natura,
ni pudiera ser vista ni pintada.

Pero yo, que en el alma tu figura
tengo en humana forma abreviada,
tal hice retratarte de pintura
que el amor te dejó en ella estampada.

No por ambición vana o por memoria
tuya, o ya por manifestar mis males;
mas por verte más veces que te veó

y por sólo gozar de tanta gloria,
señora, con los ojos corporales
como con los del alma y del deseo.

Hurtado de Mendoza.

Eufuismo. Esta corriente literaria, que deriva su nombre de una célebre novela de Lyly, *Euphues* o la *Anatomía del espíritu,* representa en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVI, lo que pocos años después serán el Marinismo en Italia, el Culteranismo en España y el Preciosismo en Francia. Parece derivar de la necesidad renacentista de enlazar y fundir la experiencia clásica del Humanismo con la medieval inglesa de los franciscanos de Oxford, rica en secretas virtudes, que fue místicamente sentida por la escolástica nórdica.

John Lyly usa en su obra, publicada en 1578, un lenguaje raro, pleno de paralelismos y de antítesis continuas, de fantásticas similitudes entre el mundo del espíritu y el de la naturaleza, de evocaciones clásicas y mitológicas, de palabras tomadas al latín y a los dialectos. Expresión tan colorida y abigarrada se adaptaba, más que a la narración, al teatro y en sus comedias siguió usándola Lyly, supliendo de esa manera la pobreza de la acción.

El propio Shakespeare, que parodia al Eufuismo en más de una ocasión, hubo de valerse de los hallazgos de Lyly, prestando no pocas veces un lenguaje eufuista a personajes singulares trágicos y patéticos.

Marinismo. Notable correspondencia con el Eufuismo inglés, con el Culteranismo español y con el Preciosismo fran-

cés ofrece la tendencia inaugurada por el caballero napolitano Giovan Battista Marino (1569-1625) y seguida por una nutrida hueste de discípulos e imitadores, hoy por completo ignorados fuera del orbe de los eruditos.

Aparte de los modos genéricos, propios de Marino y de toda la poesía barroca, cuales son la búsqueda de formas desmesuradas y sorprendentes, el prurito de maravillar, una imaginativa extravagante a través de procedimientos ingeniosamente sutiles, el uso y abuso de agudezas, de conceptos alambicados y de una ornamentación en exceso recargada, los elementos esenciales de que se compone y en que se resuelve el arte de Marino pueden reducirse a tres: la ingeniosidad, el descriptivismo y la musicalidad.

Ingeniosidad que se complace en las sutilezas y en las combinaciones hábiles, complejas y arbitrarias, en el descubrimiento de analogías y contrastes, y se realiza mediante procedimientos analíticos minuciosos e insistentes. *Descriptivismo* que estriba en la observación detenida de las cosas y en su exacta representación. El arte de Marino es esencialmente descriptivo, por más que tal habilidad corra pareja con la insuficiencia y la frialdad de su fantasía. *Musicalidad* por la que enajena la palabra su contenido conceptual y significativo para trocarse en son, en pura música.

La flor toda belleza, flor de flores,
que fue a Adonis, Narciso, preferida,
cae cortada de hoz cruel, y ahora vencida
languidece, y con ella los Amores.

Mas puro eco de mil tristes pastores,
al llanto abre la risa ya extinguida
y la sangre de que ella está teñida
casi aviva los pálidos colores.

Y mil en torno a sí ninfas llorosas,
porque más bella al cielo azul se eleve,
soplan suspiros mil, auras piadosas.

Su antiguo olor conserva la hoja leve,
donde vuela de abejas amorosas
tropa, que el dulce humor ávida bebe.

Marino.

Culteranismo. Este fenómeno tuvo singular importancia en la literatura española, debido al extraordinario uso que de este estilo supo hacer don Luis de Góngora, quien a puro pulso de genialidad, revirtió los valores estéticos, convirtiendo lo amanerado en perfecto, lo rebuscado en hallazgo de musicalidad y coherencia insuperables.

Movimiento de minorías, esta corriente literaria del Barroco se mueve más a gusto en el verso que en la prosa. Busca en la originalidad del vocabulario, en la renovación sintáctica, en la melodía del lenguaje y en analogías y metáforas brillantes y sorprendentes, nuevos cauces poéticos. Desorbita la fantasía imaginativa a fin de crear imágenes y sensaciones más bellas que las halladas en la realidad cotidiana, todo ello mediante un lenguaje insólito de estructura latinizante y léxico prestigiosamente raro.

Producto de la reacción del espíritu español en un momento histórico dado, en el Culteranismo, "literatura de evasión" y "torre de marfil", pretenden olvidar los poetas la realidad cada vez menos positiva e interesante, para crear otra más pura, si bien más limitada; más sugestiva y bella, aunque menos humana.

Ni se limitó a la época barroca la actualidad del Culteranismo; como reacción contra la poesía realista y post-romántica, nacieron nuevamente tendencias minoritarias a él afines. Y en los días que corremos ha sido asimilada por buen número de poetas la técnica culterana.

AL IMPORTUNO CANTO DE UNA GOLONDRINA

A la pendiente cuna
vuelves, al que fiaste nido estrecho,
¡oh huéspeda importuna!
de las retamas frágiles de un techo,
que arboleda celosa aún no le fía
de cuanta le concede luz el día.

¡Oh, tú, de las parleras
aves la menos dulce y más quejosa!
¿por qué el silencio alteras
de una paz muda, sí, pero dichosa?
¿Quieres en tu ruïdo que presuma
que miente voz la envidia y viste pluma?

Magníficas orejas
ofenden en alcázares dorados
tus repetidas quejas,
mientras yo entre estos sauces levantados
aplauso al ruiseñor le niego breve
sobre la yerba que ese cristal bebe.

¿Cuál, dí, bárbara arena,
de sierpes, has dejado, engendradora,
por turbar la serena
dulce tranquilidad que en este mora
tan harto como pobre albergue, donde,
sellado el labio, la quietud se esconde?

Aquí, pues, al cuidado
niego estos quicios, niego la cultura
dese breve cercado,
cuyo líquido seto plata es pura
de arroyo tan oblicuo, que no deja
la fragancia salir, entrar la abeja.

Góngora.

Conceptismo. Si Góngora es el principal nombre del Culteranismo, Quevedo, Gracián y Sor Juana son las tres figuras más señeras del Conceptismo, esa otra corriente opuesta en que se desdobla el Barroco literario de habla española.

Suelen definirse por contraposición ambas corrientes, pues mientras que la culta fue un amaneramiento superlativo del lenguaje, la conceptuosa lo fue del pensamiento. Céntrase la primera en la sensación, elevándola a un extremo hiperbólico de pureza y buscando su indicación y ponderación sugestiva mediante un lenguaje insólito, de extraño aspecto arcaizante y minoritario, mientras que la segunda concede mayor importancia a los conceptos abstractos y universales, contraponiéndolos y comparándolos, busca similitudes y contrastes en el sonido de las palabras que reflejan las relaciones de los conceptos y esculpe la forma total de la frase en una simetría lapidaria, que enlace con especial evidencia las ideas del autor.

"Lo que principalmente buscaba el conceptista al escribir era hacer gala de agudeza o ingenio; por eso muestra

gusto especial por las metáforas forzadas, asociaciones anormales de ideas, transiciones bruscas y gusto por los contrastes violentos". Así sintetiza Menéndez Pidal las pretensiones del Conceptismo.

Este que ves, engaño colorido
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido:

es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada;
es un afán caduco; y, bien mirado
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Sor Juana Inés de la Cruz.

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.

Yo no estimo hermosura que vencida
es despojo civil de las edades
ni riqueza me agrada fementida:

teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

Sor Juana Inés de la Cruz.

Preciosismo. La versión francesa del fenómeno del Barroco asumió el nombre y la forma del Preciosismo. Con-

siste, como los coetáneos movimientos del Eufuismo, Marinismo, Culteranismo y Conceptismo, en el cultivo exagerado de la metáfora, mas no en la forma instintiva, propia del estilo del presente, sino bajo la modalidad "inteligente" de la agudeza en pos de los valores de contraste. Los preciosistas aportan un estudio excesivo, meticuloso de la distinción, en los sentimientos y en las expresiones, y difunden por doquier el sello de la elegancia.

El Preciosismo francés tiene la trascendencia de un fenómeno nacional, que no se confina en los dominios de la literatura sino que pasa a la sociedad, a las costumbres y a las artes plásticas. Tras haber sido el signo de una edad joven que busca su molde y se eleva a una forma íntima y superior, sin evitar del todo los excesos, tras haber cooperado a la formación de la lengua y del espíritu clásicos, al afianzarse en Francia el Clasicismo parecen extinguirse su razón y su función y quedó el Preciosismo como un amaneramiento elegante e insípido, que se recarga de poses austeras con las damas "savantes", curiosas de ciencia o de filosofía.

Neoclasicismo. Se denomina Neoclasicismo, en general, toda tendencia a edificar su estilo con arreglo al ideal de lo clásico. En un sentido más estricto entiéndese por tal la corriente clasicista que imperó durante el siglo XVIII y principios del XIX.

Al propugnar un absoluto retorno a las "formas puras" de los griegos, tuvo mucho que ver en su advenimiento y triunfo el doctrinarista Winckelmann (1717-1786), de cuyas obras dimana la teoría más sólida del Neoclasicismo. Para él el ideal se alcanzaba en la medida en que lo viviente era cristalizado, depurado de todos sus temblores y movimientos, para incorporarlo a la helada intemporalidad que advertía, como cualidad suprema, en la estatuaria helénica.

En el terreno literario, es la preceptiva francesa y una serie de afortunadas traducciones de los poetas griegos y romanos las que lo gestan, para acabar imponiendo el rigorismo de los preceptos poéticos que convierte al Neoclasicismo en el símbolo de una literatura tiranizada, contra la

que tuvo que reaccionar el espíritu romántico, para permitir el resurgimiento de la creación literaria.

Es que en el Neoclasicismo ocurrió todo lo contrario de lo que ocurriera en el Renacimiento. Si éste disfrazó lo antiguo de moderno, evocándolo en la actualidad del sentimiento, aquél pretendía disfrazar lo moderno de antiguo, "anticuando", por así decirlo, el sentimiento. Con lo que las literaturas adquirieron una rigidez formal que frenó todo desarrollo auténtico. Frialdad y ausencia de sentimientos humanos se aprecian, como notas distintivas, en las obras neoclásicas, sometidas al yugo inflexible de los preceptistas.

Tibia en invierno, en el verano fría
brota y corre la fuente; en su camino
el puente para, toca la arquería,
y mueve con sus ondas el molino.

Espumosa desciende, y se desvía
después, en curso claro y cristalino,
copiando a trechos la enramada umbría
y el cedro añoso y el gallardo pino.

Mírase aquí selvosa la montaña;
allí el ganado ledo, que sestea,
parte en la cuesta y parte en la campaña.

Y en la tarde, al morir la luz febea,
convida a descansar en la cabaña
la campana sonora de la aldea.

José Joaquín Pesado.

Romanticismo. Si el origen de esta palabra hay que buscarlo en el calificativo "romantic", dado en Inglaterra a un estilo poético entroncado con los romances y con la lírica medieval, el nacimiento histórico del Romanticismo se encuentra en las páginas de la genial revista *Athenaeum* en 1798, cuando Friedrich Schlegel define la nueva poesía como una "poesía universal y progresiva, que permanece en continuo devenir y, dado que es éste su carácter, nunca puede acabar de realizarse". Este destino de lo "irrealizado" será una de las constantes en la tendencia romántica, la cual contempla el mundo como algo incompleto, incumplido.

Aunque este movimiento adoptó diferentes modalidades, según los diferentes países, significó en todas partes, en el plano literario, oposición a los lugares comunes del Neoclasicismo, repudio de todo academicismo que no se refiriese directamente a la vida y a la historia y no tuviese un intrínseco significado moral. Anuladas las exigencias formales externas, la poesía tendió hacia una representación viva y global del hombre y descubrió nuevas fuentes de inspiración en el Medievo, así como en el Oriente exótico, o en las épocas en que los pueblos primitivos aparecían todavía sin desligarse de lo genuino primordial.

Y todo eso investido de principios estéticos nuevos: se sustituye el postulado de la imitación por el de la libre efusión del sentimiento, se pasa a concebir la poesía como "voz viva del alma" y se descubre la vena popular. Principios que no son el resultado de un nuevo cambio de gusto, sino consecuencia de un nuevo sentido de la vida.

Si pretendiéramos enumerar los caracteres del Renacimiento, tendríamos entre ellos: individualismo, sentimiento, anhelo de liberación, naturalismo expresivo, valoración excesiva del factor temperamental; pero también: desorden, escasa concentración, infinitismo a ultranza, pasión por lo sublime, por lo maravilloso, por lo fantástico, antidogmatismo rebelde, amor a lo indeterminado, a lo nocturno, a lo confuso. Coexisten en él un ansia de inmensidad, de ilimitación y un movimiento de duda y de desilusión, que impele hacia lo concreto, hacia la vida literal y cotidiana.

El Romanticismo cultivó con preferencia la lírica, el drama —sin unidades, con mezcla de verso y prosa, sin mesura—, la novela histórica —de tendencia medieval o exótica— y el libro de viajes.

LA VIOLETA

Flor deliciosa en la memoria mía,
ven mi triste laúd a coronar,
y volverán las trovas de alegría
con sus ecos, tal vez, a resonar.

Mezcla tu aroma a sus cansadas cuerdas;
yo sobre ti no inclinaré mi sien,

de miedo, pura flor, que entonces pierdas
tu tesoro de olores y tu bien.

Yo, sin embargo, coroné mi frente
con tu gala en las tardes del abril,
yo te buscaba a orillas de la fuente,
yo te adoraba tímida y gentil.

Porque eras melancólica y perdida
y era perdido y lúgubre mi amor;
y en ti miré el emblema de mi vida
y mi destino, solitaria flor.

Tú allí crecías olorosa y pura
con tu moradas hojas de pesar;
pasaba entre la yerba tu frescura
de la fuente al confuso murmurar.

Y pasaba mi amor desconocido,
de un arpa oscura al apagado son,
con frívolos cantares confundido
el himno de mi amante corazón.

Yo busqué la hermandad de la desdicha
en tu cáliz de aroma y soledad,
y a tu ventura asemejé mi dicha
y a tu prisión mi antigua libertad.

¡Cuántas meditaciones han pasado
por mi frente mirando tu arreboI!
¡Cuántas veces mis ojos te han dejado
para volverse al moribundo sol!

¡Qué de consuelos a mi pena diste
con tu calma y tu dulce lobreguez,
cuando la mente imaginaba triste
el negro porvenir de la vejez!

Yo me decía: "Buscaré en las flores
seres que escuchen mi infeliz cantar,
que mitiguen con bálsamo de olores
las ocultas heridas del pesar".

Y me apartaba, al alumbrar la luna,
de ti, bañada en moribunda luz,
adormecida en tu vistosa cuna,
velada en tu aromático capuz.

Y una esperanza el corazón llevaba
pensando en tu sereno amanecer,
y otra vez en tu cáliz divisaba
perdidas ilusiones de placer.

Heme hoy aquí: ¡Cuán otros mis cantares!
¡Cuán otro mi pensar, mi porvenir!
Ya no hay flores que escuchen mis pesares
ni soledad donde poder gemir.

Lo secó todo el soplo de mi aliento
y naufragué con mi doliente amor;
lejos ya de la paz y del contento,
mírame aquí en el valle del dolor.

Era dulce mi pena y mi tristeza;
tal vez moraba una ilusión detrás;
mas la ilusión voló con su pureza,
mis ojos, ay, no la verán jamás.

Hoy vuelvo a ti, cual pobre viajero,
vuelve al hogar que niño le acogió;
pero mis glorias recobrar no espero:
sólo a buscar la huesa vengo yo.

Vengo a buscar mi huesa solitaria
para dormir tranquilo junto a ti,
ya que escuchaste un día mi plegaria
y un ser humano en tu corola vi.

Ven mi tumba a adornar, triste viola,
y embalsama su oscura soledad;
sé de su pobre césped aureola,
con tu vaga y poética beldad.

Quizá al pasar la virgen de los valles,
enamorada y rica en juventud,
por las umbrosas y desiertas calles
do yacerá escondido mi atúd,

irá a cortar la humilde violeta
y la pondrá en su seno con dolor,
y llorando dirá: "¡Pobre poeta!
Ya está callada el arpa del amor".

Gil Carrasco.

ESCUELAS Y CORRIENTES LITERARIAS (II)

Realismo. El Realismo literario es una tendencia hacia la expresión directa de lo real, que consiste, fundamentalmente, en la subordinación, por una parte, del estilo a lo narrado y, por otra, de todos los elementos del contenido a las condiciones de la realidad.

En contraste con el subjetivismo romántico, el arte realista es impersonal. El escritor suprime su "yo" de cuanto escribe y se mantiene impasible ante la realidad que copia. Es exacto y minucioso en el detalle y rinde culto a la forma, trabajando el idioma con empeño hasta que exprese con fidelidad lo real. Ama, por ende, la descripción del ambiente local, de sucesos y costumbres contemporáneos, reproduce el lenguaje coloquial y los giros regionales y posee el espíritu de imitación fotográfica.

Esta nueva estética literaria, imperante en la segunda mitad del siglo XIX, alteró la jerarquía de los géneros y su propia naturaleza, y modificó la noción misma del escritor. Si el Romanticismo significó el predominio de la lírica, los poetas representativos del Realismo bucean en un fondo impersonal, narrativo, descriptivo o filosófico, y oponen al cultivo de la sensibilidad un afán de conocimiento lúcido. Ha sido en la crítica, en la historia y, sobre todo, en la novela donde ha podido dar el Realismo su verdadera medida. También el teatro adquiere nueva vitalidad y mayor difusión. Ligado a condiciones sociales evidentes, comparte con la novela los valores realistas. Su evolución es paralela a la de ésta y se emigra con facilidad de un género a otro.

LA PERRILLA

Es flaca sobremanera
toda humana previsión,
pues en más de una ocasión
sale lo que no se espera.

Salió al campo una mañana
un experto cazador,
el más hábil y el mejor
alumno que tuvo Diana.

Seguíale gran cuadrilla
de ejercitados monteros,
de ojeadores, ballesteros
y de mozos de trailla.

Van todos apercibidos
con las armas necesarias,
y llevan de castas varias
perros diestros y atrevidos,

caballos de noble raza,
cornetas de monte, en fin,
cuanto exige Moratín
en su poema «La caza».

Levantan pronto una pieza:
un jabalí corpulento,
que huye veloz, rabo al viento,
y rompiendo la maleza.

Todos siguen con gran bulla
tras la cerdosa alimaña,
pero ella se da tal maña
que a todos los aturulla;

y aunque gastan todo el día
en paradas, idas, vueltas,
y carreras y revueltas,
es vana tanta porfía.

Ahora que los lectores
han visto de qué manera
pudo burlarse la fiera
de los tales cazadores,

oigan lo que aconteció;
y aunque es suceso que admira,
no piensen, no, que es mentira:
que lo cuenta quien lo vio.

Al pie de uno de los cerros
que batieron aquel día,
una viejilla vivía,
que oyó ladrar a los perros;

y con ganas de saber
en qué paraba la fiesta,
iba subiendo la cuesta
a eso del anochecer.

Con ella iba una perrilla,
mas sin pasar adelante,
es preciso que un instante
gastemos en describilla:

perra de canes decana
y entre perras protoperra,
era tenida en su tierra
por perra antediluviana;

flaco era el animalejo,
el más flaco de los canes;
era el rastro, eran los manes
de un cuasi-semi-ex-gozquejo;

sarnosa era —digo mal—
no era una perra sarnosa
era una sarna perrosa
y en figura de animal;

era, otrosí, derrengada;
la derribaba un resuello;
puede decirse que aquello
no era perra, ni era nada.

Al ver pues la batahola,
la vieja al cerro subía,
de la perra en compañía,
que era lo mismo que ir sola.

Por donde iba, hizo la suerte
que se hubiese el jabalí
escondido, por si así
se libraba de la muerte.

Empero, sintiendo luego
que por ahí andaba gente,
tuvo por cosa prudente
tomar las de Villadiego.

La vieja entonces, al ver
que escapaba por la loma,
¡sus! dijo por pura broma,
y la perra echó a correr.

Y aquella perra extenuada,
sombra de perra que fue,
de la cual se dijo que
no era perra ni era nada;

aquella perrilla, sí,
cosa es de volverse loco,
¡no pudo coger tampoco
al maldito jabalí!

José Manuel Marroquín.

Naturalismo. El Realismo, llevado hasta sus límites extremos, desemboca en el Naturalismo, que se basa en la reproducción fidelísima de la realidad, en el análisis descarnado de todos sus aspectos, sin retroceder ante los más groseros y desagradables, complaciéndose, antes bien, en la elección de los asuntos crudos, en la descripción de una humanidad degradada. "Lo que interesa a Zola en el hombre —se ha escrito del máximo jerifalte del Naturalismo, y podría extenderse a muchos de sus adeptos— es sobre todo y casi exclusivamente el animal".

Claro que nos estamos refiriendo al Naturalismo propiamente dicho, a la tendencia literaria alimentada y reforzada por la doctrina positivista, de la cual toma el espíritu y los rasgos en los últimos veinte años del pasado siglo. Porque, considerados en una acepción más vasta, tanto el Realismo como el Naturalismo son movimientos que atraviesan la historia entera de la cultura, para afirmar, en el arte como en la filosofía, la inagotable riqueza de la experiencia, la infinita variedad de valores en que es fecunda la vida, frente a la tendencia perennemente renovada del pensamiento intelectualista a fijar de una vez para siempre en reglas y dogmas los eternos valores de lo bello, lo verdadero y lo justo.

Parnasianismo. Tampoco es ajeno al positivismo filosófico el "Parnaso", escuela literaria surgida en Francia durante los últimos años del Imperio y que debe su nombre a *Le Parnasse,* publicación en que aparecían los versos de sus principales integrantes: Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Sully Prudhomme, Catulle Mendes, el primer Copeé y Heredia, el más típico de los parnasianos.

Más que una ideología, agrupaba a estos poetas una afinidad de gestos y de actitudes. En la base de su renovación figura el programa del "arte por el arte". A una generación de improvisadores sucede otra de artistas conscientes y equilibrados, sometidos al yugo de una férrea disciplina. Los parnasianos llevan el verso y el estilo a insuperable punto de precisión y plenitud. Su poética, inflexible, despoja a la lírica del sello subjetivo de los románticos y, por un sen-

dero de objetividad impasible, infunde al verso un realismo contra el que no tardará en reaccionar el Simbolismo. Poesía descriptiva, prescinde lo más posible de imágenes y metáforas, si bien escoge cuidadosamente su vocabulario.

El Parnaso representa, en cuanto tiene de positivo, la exigencia de devolver al arte una plenitud por sí mismo, que, en su fervor y en su rebelión contra las antiguas reglas estéticas, contaminaron los románticos con elementos cálidos y pesados de la vida real. Así contribuyó valiosísimamente a la liberación del concepto de la poesía.

LOS CAMELLOS

Los lánguidos camellos, de elásticas cervices.
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia.

Alzaron la cabeza para orientarse, y luego
el soñoliento avance de sus vellosas piernas
—bajo el rojizo dombo de aquel cenit de fuego—
pararon silenciosos al pie de las cisternas...

Un lustro apenas cargan bajo el azul magnífico,
y ya sus ojos quema la fiebre del tormento:
tal vez leyeron, sabios, borroso jeroglífico
perdido entre las ruinas de infausto monumento.

Vagando taciturnos por la dormida alfombra,
cuando cierra los ojos el moribundo día,
bajo la virgen negra que los llevó en la sombra,
copiaron el desfile de la Melancolía...

Son hijos del desierto: prestóles la palmera
un largo cuello móvil que sus vaivenes finge,
y en sus marchitos rostros que esculpe la Quimera
sopló cansancio eterno la boca de la Esfinge.

Dijeron las Pirámides que el viejo sol rescalda:
«Amamos la fatiga con inquietud secreta...»
y vieron desde entonces correr sobre una espalda
tallada en carne viva, su triangular silueta.

Los átomos de oro que el torbellino esparce
quisieron en sus giros ser grácil vestidura,

y unidos en collares por invisible engarce
vistieron del giboso la escuálida figura.

Todo el fastidio, toda la fiebre, toda el hambre,
la sed sin agua, el yermo sin aguas, los despojos
de caravanas... huesos en blanquecino enjambre...
todo en el cerco bulle de sus dolientes ojos.

Ni las sutiles mirras, ni las leonadas pieles,
ni las volubles palmas que riegan sombra amiga,
ni el ruido sonoroso de claros cascabeles
alegran las miradas al rey de la fatiga.

Bebed dolor en ellas, flautistas de Bizancio,
que amáis pulir el dáctilo al son de las cadenas;
sólo esos ojos pueden deciros el cansancio
de un mundo que agoniza entre venas sin sangre.

¡Oh artistas! ¡Oh camellos de la llanura vasta
que vais llevando a cuestas el sacro monolito!
¡Tristes de esfinge! ¡Novios de la palmera casta!
¡Sólo calmáis vosotros la sed de lo infinito!

¿Qué pueden los ceñudos? ¿Qué logran las melenas
de las zarpadas tribus, cuando la sed oprime?
Sólo el poeta es lago sobre este mar de arenas,
sólo su arteria rota la Humanidad redime.

Se pierde ya a lo lejos la errante caravana
dejándome —camello que cabalgó el Excidio—...
¡cómo buscar sus huellas al sol de la mañana,
entre las ondas grises del lóbrego fastidio!

No, buscaré dos ojos que he visto, fuente pura
hoy a mi lado exhausta, y aguardaré paciente
hasta que suelta en hilos la mística dulzura
refresque las entrañas del lírico doliente.

Y si a mi lado cruza la sorda muchedumbre
mientras el vago fondo de esas pupilas miro,
dirá que vio un camello con honda pesadumbre,
mirando silencioso dos fuentes de zafiro...

Guillermo Valencia.

Simbolismo. Si el mundo de los fenómenos era para el parnasiano y para el positivista la suprema realidad, no es para el simbolista sino la apariencia exterior, donde, si él

quiere, constituye en su conjunto una especie de vasta alegoría, cuyo significado es misterioso. El papel de los poetas simbolistas consiste en restituir, de una u otra manera, al espíritu moderno una facultad perdida: el sentido del misterio.

El Simbolismo literario se originó de la dual necesidad de entenebrecer el mundo para la luz de la razón e iluminarlo de nuevo por el medio personalista y estético de los símbolos. Una vez admitida esa posibilidad, se lanzó la poesía hacia el cultivo exhaustivo de todas las practicabilidades dadas en ella. En la pluma de vates como Mallarmé, Verlaine y Rimbaud la poesía simbolista se convierte en la senda para la huida del mundo fenomenológico y el acceso al universo metafísico de las realidades esenciales.

Olvidados los excesos primerizos de sutileza en la expresión y de proclividad a los asuntos extraños, el Simbolismo granjeó a la literatura la libertad más omnímoda y una original estética. Persiguió, ante todo, la música de la palabra, como los parnasianos habían perseguido su precisión plástica. A la descripción opone la sugestión evocadora del verso y de la imagen: no nombrar, sugerir.

Pocos "ismos" de la poesía de nuestro siglo podrían explicarse sin tener en cuenta el Simbolismo.

...Y todo vive en mí... ¡pero quién sabe!
Entre la sombra, la conciencia mía
canta con ideal melancolía,
no sé qué sueño misterioso y grave.

Por un estela de oro va la nave
rumbo hacia el horizonte en agonía.
y a lo lejos, nostálgica del día,
en el postrer fulgor se baña un ave.

Yo pongo en la remota lontananza
una piadosa y mística esperanza
como una ofrenda a mis delirios vagos,

y junto mis humanos desconsuelos
al dolor infinito de los cielos
y a la inmortal tristeza de los lagos.

Luis G. Urbina.

Al despedirnos dejamos
con la lámpara apagada
el corazón desgarrado
en las oscuras estancias.

Ya lejos de nuestra casa
decíamos sollozando:
"Con la lámpara apagada
queda todo lo que amamos".

Cuántos años han pasado.
Camino de nuestra casa
dijimos ilusionados:
"Encenderemos la lámpara.

Pero al llegar encontramos
la ventana iluminada.

Rafael Alberto Arrieta.

Yo sé que ha de llegar un día
claro como ninguno,
y que la antigua alegría
vivirá de nuevo a su conjuro.
Yo sé que ha de llegar un día.

Yo sé que esta tristeza
sin causa y sin objeto
—que es como un don divino—,
se alejará en secreto
igualmente que vino.

Yo sé que en una tarde
que tendrá una tristeza insuperable,
se hará el milagro, y al llegar el día
renacerá mi claridad interna,
la claridad tan mía.

Yo sé que será tarde
para amar y reír.
Yo sé que el corazón, al deslumbrarse
con la nueva alegría,
añorará su antigua tristeza inexpresable.

Yo sé que será tarde,
mas espero ese día.

Juan Marinello.

Modernismo. Llámase Modernismo, en la historia de la literatura de habla castellana —puesto que con ese mismo nombre se designa también a una orientación estética y religiosa coetánea de ámbito europeo—, a un movimiento poético que se extiende a toda el área geográfica de nuestro idioma en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Caudillo indiscutible de la escuela es el nicaragüense Rubén Darío, por más que los primeros atisbos modernistas los hallemos ya en las poesías juveniles de nuestro compatriota Gutiérrez Nájera.

Fascinados con el brillo de estéticas foráneas, francesas sobre todo, ensayan algunos vates modernizar la lengua y la sensibilidad de sus lectores y adaptar al castellano las escuelas poéticas postrománticas: el Parnaso y el Simbolismo francés singularmente. Pretenden, al igual que ellas, pintar y hacer música con las palabras; música y color son supuestos previos de todo poema modernista y algunos inspirados logran espléndidas realizaciones tanto en lo armónico como en lo cromático.

Característica del Modernismo, en los momentos de su plenitud, es la renovación léxica, que, más que la precisión o propiedad, persigue el prestigio del vocablo, y su no menos intensa y fecunda renovación métrica, que llega hasta el verso libre, pasando por el empleo de versos abandonados siglos ha, y hasta la naturalización definitiva de metros tenidos por inaceptables al genio prosódico del idioma. Otras características del poeta modernista son su regodeo en lo exótico, que lo lleva a vivir en un perpetuo carnaval de disfraces y decorados, y su propósito estético y estetizante, que le hace enarbolar orgulloso la prestada enseña del "arte por el arte", y afirmar la creencia en la belleza y la absoluta independencia de toda idea moral, pedagógica o utilitaria. "Eso era el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza", escribe de él Juan Ramón Jiménez, que le dedicara, durante los años de su primera juventud, sus mejores fervores.

RESPONSO A VERLAINE

Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador.
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor!

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor, si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicorne,
que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne
y de claveles de rubí.

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyenten la negrura del pájaro protervo
el dulce canto de cristal
que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
y la armonía dulce de risas y de besos
de culto oculto y florestal.

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino y miel;
que el pámpano allí brote las flores de Citeres,
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
¡bajo un simbólico laurel!

Que si un pastor su pífano, bajo el frescor del haya,
en amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga en la canción;
y que la virgen náyade, cuando ese nombre escuche,
con ansias y temores entre las linfas luche
llena de miedo y de pasión.

De noche en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste,
de una extrahumana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta,
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;

y el Sátiro contemple sobre un lejano monte,
una cruz que se eleva cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz.

Rubén Darío.

GRATIA PLENA

Todo en ella encantaba, todo en ella atraía:
su mirada, su gesto, su sonrisa, su andar...
El ingenio de Francia de su boca fluía.
Era llena de gracia, como el Avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!

Ingenua como el agua, diáfana como el día,
rubia y nevada como Margarita sin par,
al influjo de su alma celeste amanecía...
Era llena de gracia, como el Avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!

Cierta dulce y amable dignidad la investía
de no sé qué prestigio lejano y singular,
más que muchas princesas, princesa parecía:
era llena de gracia, como el Avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!

Yo gocé el privilegio de encontrarla en mi vía
dolorosa; por ella tuvo fin mi anhelar,
y cadencias arcanas halló mi poesía.
Era llena de gracia, como el Avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!

¡Cuánto, cuánto la quise! ¡Por diez años fue mía;
pero flores tan bellas nunca pueden durar!
¡Era llena de gracia, como el Avemaría,
y a la Fuente de gracia, de donde procedía,
se volvió... como gota que se vuelve a la mar!

Amado Nervo.

Futurismo. Si es que no ha sido inventada por él, nadie ha contribuido tanto como Tomás Marinetti a divulgar la doctrina futurista a través de incontables manifiestos. Ha sido él quien señalara los elementos esenciales del Futurismo. "El amor al peligro, al hábito de la energía y a la temeridad", declarando que su lírica brota del valor, de la audacia y de la revolución. "El esplendor del mundo se ha

enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad". "Un automóvil de carrera es más hermoso que la Victoria de Samotracia". En frases como éstas se encierra buena parte de los postulados futuristas. Aboga también por la modificación de la gramática y preconiza la supresión del "yo", deshumanizar la obra de arte. La poesía ha de ser una ininterrumpida sucesión de imágenes nuevas.

El movimiento futurista ha sido uno de los fenómenos más interesantes de la primera mitad de nuestro siglo, el punto crucial en el que convergieron, para apartarse después de haberse aligerado de su propia crisis, diversos movimientos.

Concluida la primera guerra mundial, defendió Marinetti la teoría futurista del teatro sintético, "capaz de encerrar en algunas palabras y gestos innumerables situaciones e ideas". Si no pocas de las consignas lanzadas por el italiano han sucumbido al fracaso, otras, en cambio, se han visto prolongadas en realizaciones de las tendencias cubista y ultraísta.

Creacionismo. Es el Creacionismo una exacerbación de lo inventivo artístico. En este sentido son creacionistas aquellas realizaciones en las que predomina el principio de invención sobre el de creación. "Los literatos crearon generalmente sus obras como apoyo de una opinión, de un concepto del mundo. Nosotros vemos en cada suceso, en cada época, únicamente un medio de inspiración artística". En estas líneas del alemán Stefan George está implícita ya, a fines del siglo XIX, la subversión contra el orden que exigía la subordinación de lo creacional al mundo de las cosas y de las ideas ya establecidas. Veinte años más tarde, Apollinaire y otros hollarían este mismo camino.

En la literatura castellana débese al chileno Vicente Huidobro el manifiesto creacionista. "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada... No he de ser tu esclavo, madre Natura", proclamaba en 1914. Y dos años más tarde formulaba la poética creacionista en sus muy conocidos versos, que reproduciremos enseguida.

Huidobro anhela "crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nue-

va e independiente. Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creatríz. Hacer un poema como la Naturaléza hace un árbol". "Os diré lo que entiendo por poema creador: es un poema en el que cada parte constitutiva y el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos... El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional. Sólo que aquí, esos elementos son todos inventados, sin ninguna preocupación por lo real, o por la verdad anterior al acto de realización".

El afán de renovar el léxico, de enriquecer con exuberancia de imágenes y de metáforas la lírica, característico de todos los movimientos de vanguardia, ha encontrado en el Creacionismo feliz expresión y acertados logros. La poesía de los últimos cincuenta años se ha beneficiado de sus innovaciones.

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza;
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas?
¡Hacedla florecer en el poema!

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo él.

El poeta es un pequeño dios.

Vicente Huidobro.

Huye el río, ciervo herido,
de algún montero mayor,
sangrando rojas adelfas
por islas de fango y flor.
Ramoneando en los álamos,
va huyendo del cazador,
ciervo con astas de chopos
que empapa el agua en sudor.

Juegos florales de pájaros
aun celebra el ruiseñor.
La incubadora del eco
incuba el trino al calor
del alba, gallina clueca,
y el quiquiriquí del sol.

Limosnas del cielo al río
van de la noria a la cal,
en atanores que trotan
como asnillo de aguador.
De allí se lleva una rama,
de aquí se lleva un limón...

Y a través del calendario,
de su apostolado en flor,
en fruto, lluvia o rocío,
en viento, frío o calor,
regando va la esperanza
de un buen trigo al labrador.

Adriano del Valle.

Dadaísmo. Movimiento fundado por el escritor rumano Tristán Tzara, que tomó como lema la palabra *Dadá*. Su técnica era el automatismo y la virtud de la imagen en sí y para sí; su ideario, la incertidumbre; su misión, sembrar la semilla de la irracionalidad. No hay en el Dadaísmo líneas conductoras que tracen las directrices mentales; el pensamiento puede y debe funcionar en la más completa indiferencia hacia todo sentido de rigor, de unidad, de coherencia o de ideario. Nada se estructura en él para perdurar; todo en su recinto es chispa, intuición: juega con su propia y voluntaria intrascendencia, en pleno presentimiento de su caducidad meteórica.

Tendencia esencialmente negativa, fue recibido el Dadaísmo entre burlas y protestas, pero halló en muchos sectores gran número de adeptos. Sirvió para precipitar una crisis, para madurar una insatisfacción y ha quedado como un ejemplo de revolución psicológica sin par. Dadá se extinguió por disgregación fecundante. Bretón arrancó de él sus mejores fuerzas, y en 1922 se verificó la ruptura definitiva. Aragón, Eluard, Peret... pasaron a engrosar la corriente surrealista.

Surrealismo. El Surrealismo, o Superrealismo o Suprarealismo, nació como filial de la tendencia dadaísta. En octubre de 1924 lanzó André Bretón su primer *Manifiesto del Surrealismo*, definiéndolo como "automatismo psíquico

puro, por el cual se pretende expresar el funcionamiento real del pensamiento. Un dictado del pensar, con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral". Grandes poetas de casi todos los idiomas han militado, temporal o permanentemente, dentro de esta tendencia.

La fusión armoniosa del sueño y de la realidad en una especie de realidad absoluta, de "superrealidad", llévase a cabo, mediante una denodada exploración, en la más honda oscuridad de nuestra psique. Partiendo de la valoración del mundo subconsciente, efectuada por Freud y sus discípulos, intentan los poetas surrealistas captar una visión literaria de este mundo primario e irracional, mediante la más sincera transcripción poética. El empleo de medios expresivos, encaminados a lograr la transcripción de los sentimientos captados por el poeta, desemboca fatalmente en la creación de un lenguaje poético peculiar, inasequible al no iniciado, e incapaz de una transferencia lógica de sentido que tienda un puente entre el autor y el lector.

Arrancó el Surrealismo de un intento radical de dilucidar el origen primario de lo psíquico, donde se mezclan arrastres automáticos y tendencias sordamente latentes con el sentido intelectual y moral que conforma y justifica el resultado final producido. Creyó poder renovar el mundo del espíritu, ofreciendo una superación original de las viejas dualidades. Al fin ha acabado, como todos los "ismos", por ser reabsorbido, como un elemento más, en la integridad de la vida espiritual, siempre sustancialmente idéntica en su manifestación cultural y artística.

ODA A FEDERICO GARCÍA LORCA

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.
Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos
por ti las sastrerías con sus negras membranas

se llenan de cucharas y de sangre,
y tragan cintas rotas y se matan a besos,
y se visten de blanco.
Cuando vuelas vestido de durazno,
cuando ríes con risa de arroz huracanado,
cuando para cantar sacudes las arterias y los dientes,
la garganta y los dedos,
me moriría por lo dulce que eres.
me moriría por los lagos rojos
en donde en medio del otoño vives
con un corcel caído y un dios ensangrentado,
me moriría por los cementerios
que como cenicientas ríos pasan
con agua y tumbas,
de noche entre campanas ahogadas:
ríos espesos como dormitorios
de soldados enfermos, que de súbito crecen
hacia la muerte en ríos con números de mármol
y coronas podridas y aceites funerales:
me moriría por verte de noche
mirar las cruces anegadas
de pie y llorando,
porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.
Si pudiera de noche, perdidamente solo,
acumular olvido y sombra y humo
sobre ferrocarriles y vapores,
con un embudo negro,
mordiendo las cenizas,
lo haría por el árbol en que creces,
por los ríos de aguas doradas que reúnes,
y por la enredadera que te cubre los huesos
comunicándote el secreto de la noche.

P. Neruda.

Ultraísmo. El Ultraísmo es el aspecto español del vasto sistema de insurrecciones contra el sentimentalismo "fin de siglo", que privó en poesía y en el arte hasta la primera contienda mundial. Emparentado con el Creacionismo y también con el Futurismo italiano y con el Cubismo francés, de quienes depende ideológica y técnicamente, sus características más importantes fueron definidas por Guillermo de la Torre, el principal teórico de la escuela. "Tiende

preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— y a la supresión de sus cualidades ajenas y parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión erótica". Y añadía: "Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo, velocidad espacial".

Sin la presencia renovadora de la tendencia ultraísta no hubieran sido posibles grandes logros líricos de la poesía contemporánea. Piénsese que al Ultraísmo rindieron parias poetas del fuste de Gerardo Diego, Borges, Huidobro, Salinas y Guillén.

VENTANA

El violín descorre la cortina
Pende de un clavo la ventana
Aún está clausurado el paisaje

El sol balón de oxígeno
mantiene puro el cuadro
y la lluvia hace el barnizaje

Esta casa está viva
Dos veces por minuto
la ventana respira

Y de mis manos surge
esta humareda votiva

En la pared el cuadro muere todos los años
Yo soy el pianista otoñal

Yo abro y cierro la noche como un libro
e interpreto la música
de mi cielo manual

Podéis elegir
la hora y la puerta

Pero después de amar hay que morir
El viento deja de nuevo en blanco mi cuaderno
Otra vez a empezar
No busquéis en el techo el planeta paterno

G. Diego.

PRIMAVERA

Ayer Mañana
Los días niños cantan en mi ventana
Las casas son todas de papel
y van y vienen las golondrinas
doblando y doblando esquinas.

Violadores de rosas
gozadores perpetuos del marfil de las cosas
Ya tenéis aquí el nido
que en la más bella grúa se os ha construido

Y desde él cantaréis todos
en las manos del viento

Mi vida es un limón
pero no es amarilla mi canción
Limones y plantas
en las ramas del sol
cuántas veces cobijasteis
la sombra verde de mi amor
la sombra verde de mi amor

La primavera nace
y en su cuerpo de luz la lluvia pace
El arco iris brota de la cárcel

Y sobre los tejados
mi mano blanca es un hotel
para palomas de mi cielo infiel.

G. Diego.

Poesía pura. Aspiraciones a un arte y a una poesía puras pueden ser ya barruntadas a mediados del pasado siglo, como una reacción contra el Romanticismo decadente, que había convertido en tópicos retóricos las genuinas esencias románticas. Poco a poco se van estructurando en Francia e Inglaterra las teorías de la poesía pura. Unas preconizan la preponderancia musical en el lenguaje poético; otras equiparan la pureza poética a fusión de fondo y forma; para algunos la poesía equivale a un estado místico.

Los poetas puros destierran del poema los elementos descriptivos: lo pintoresco, lo narrativo, lo anecdótico; rom-

pen los enlaces del sentimiento normal con el mundo circundante. Despojan a la poesía de esa veste que es la retórica y hasta la privan de la carne y sangre para quedarse con la médula esencial. Poesía pura es lo que permanece en un poema después de haber sido desnudado de cuanto no es poético. No aspira a despertar en el hombre sentimientos ni emoción, sino a suscitar un clima musical mediante la fonética del lenguaje.

DORABA LA LUNA EL RÍO

Doraba la luna el río
—¡fresco de la madrugada!—
Por el mar venían olas
teñidas de luz de alba.

El campo débil y triste
se iba alumbrando. Quedaba
el canto roto de un grillo,
la queja oscura de un agua.

Huía el viento a su gruta,
el horror a su cabaña;
en el verde de los pinos,
se iban abriendo las alas.

Las estrellas se morían,
se rosaba la montaña;
allá en el pozo del huerto
la golondrina cantaba.

Juan Ramón Jiménez.

PERFECCIÓN

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa
a un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta.

Jorge Guillén.

RÍO

¡Qué serena va el agua!
Silencios unifica.
Espadas de cristal
a la deriva esquivan
—lenta espera— sus filos:
el mar las necesita.
Pero un frescor errante
por el río extravía
voces enamoradas.
Piden, juran, recitan.
¡Pulso de la corriente!
¡Cómo late: delira!
Bajo las aguas cielos
íntimos se deslizan.
La corola del aire
profundo se ilumina.
Van más enamoradas
las voces. Van, ansían.
Yo quisiera, quisiera...
Todo el río suspira.

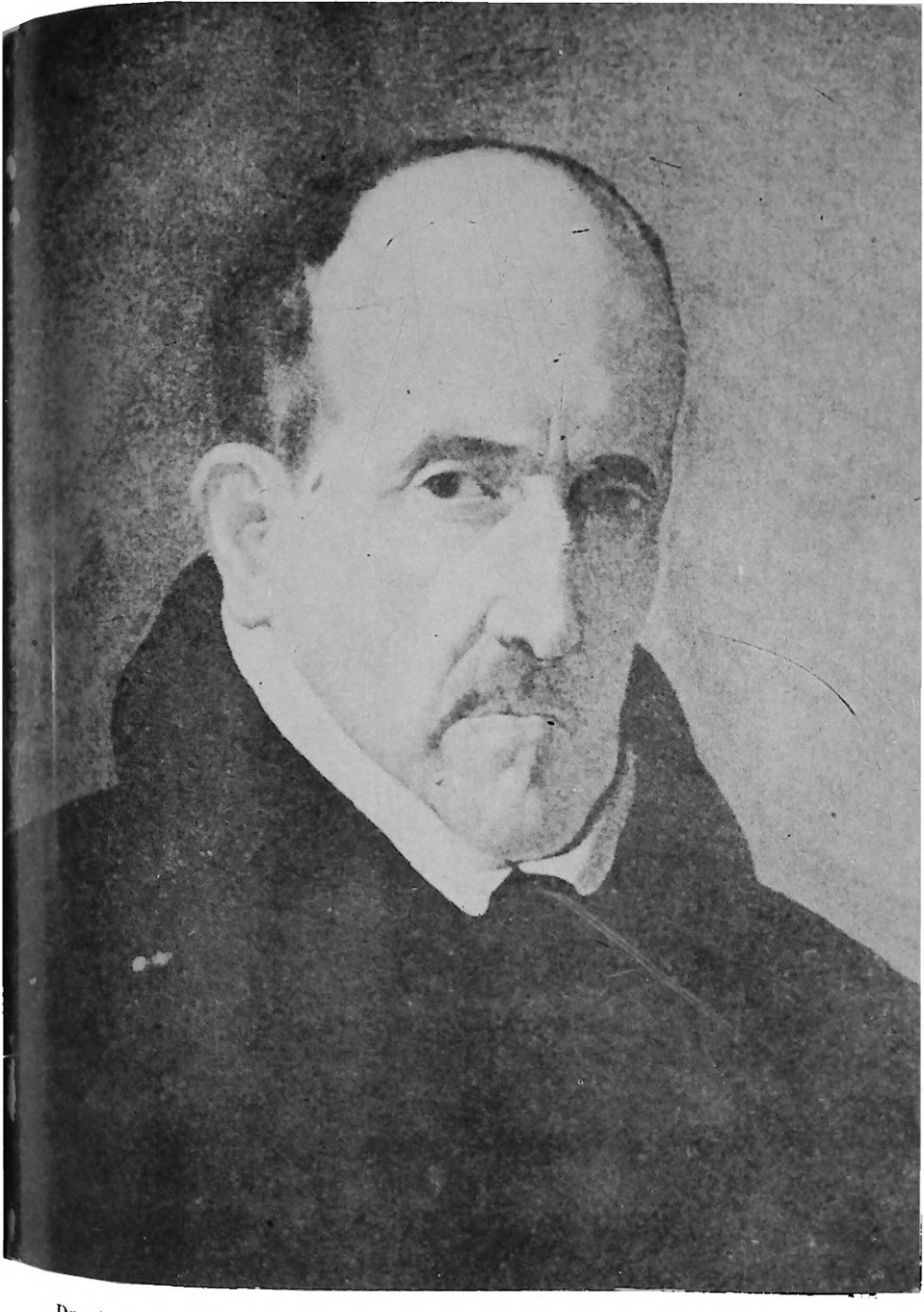
Jorge Guillén.

EN ANSIAS INFLAMADA

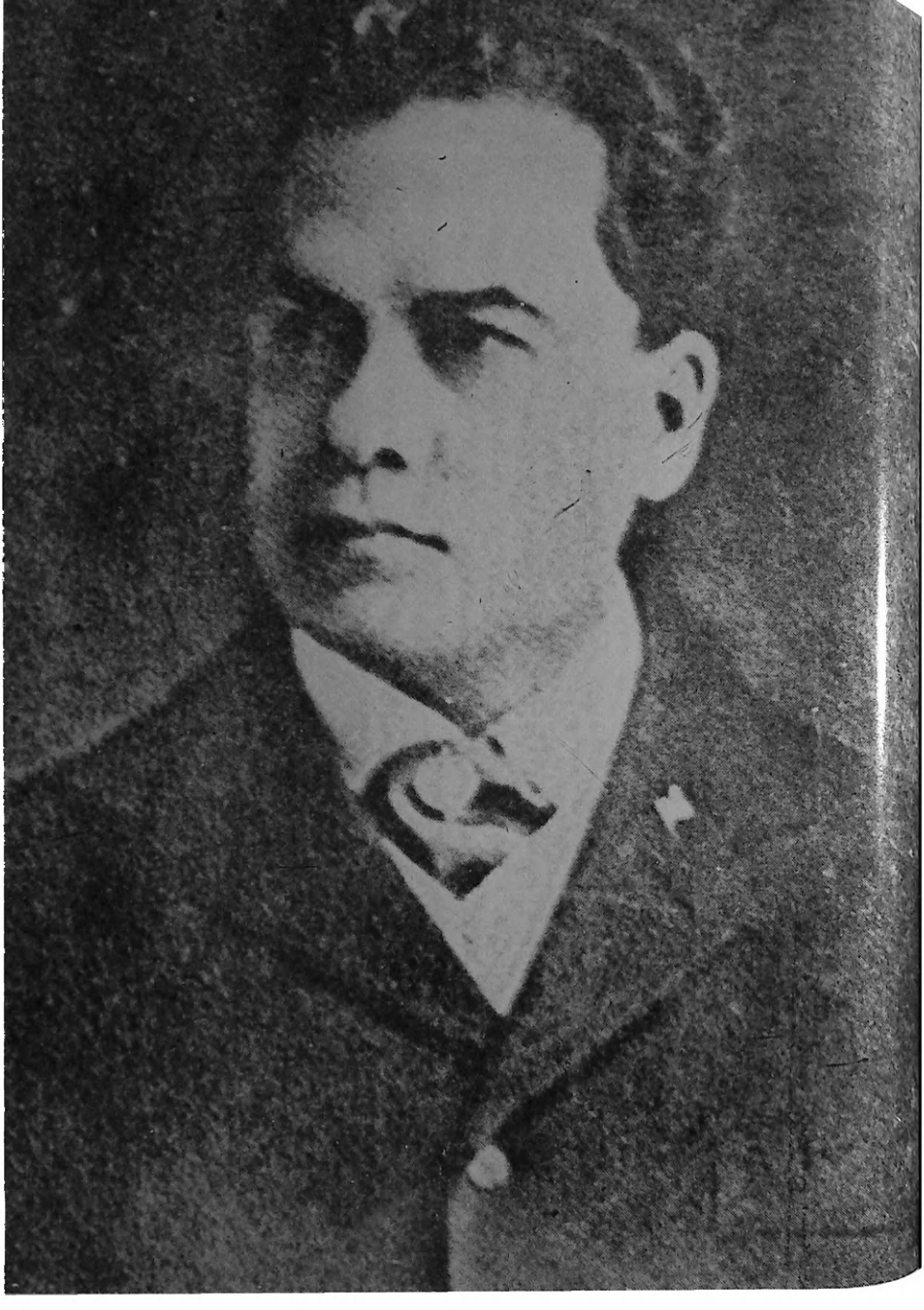
¡Tinieblas, más tinieblas!
Sólo claro el afán.
No hay más luz que la luz
que se quiere, el final.
Nubes y nubes llegan
creciendo oscuridad.
Lo azul, allí, radiante,
estaba, ya no está.
Se marchó de los ojos,
vive sólo en la fe
de un azul que hay detrás.
Avanzar en tinieblas,
claridades buscar
a ciegas. ¡Qué difícil!
Pero el hallazgo, así,
valdría mucho más.
¿Será hoy, mañana, nunca?
¿Seré yo el que la encuentre,
o ella me encontrará?
¿Nos buscamos, o busca
sólo mi soledad?
Retumban las preguntas
y los ecos contestan:
"azar, azar, azar".
¡Y ya no hay arredrarse:
ya es donación la vida
es entrega total
a la busca del signo
que la flor ni la piedra
nos quieren entregar.
¡Tensión del ser completo!
¡Totalidad! Igual
al gran amor en colmo
buscando claridad.
a través del misterio
nunca bastante claro,
por desnudo que esté
de la carne mortal.

Pedro Salinas

VERSIFICACIÓN



Don Luis de Gongora y Argote, máxima encarnación del culteranismo y promotor de una de las más encendidas polémicas de la literatura española, supo conferir al verso una musicalidad incomparable e inventar un lenguaje poético diferente del normal.



Rubén Darío, el más grande poeta hispanoamericano de los tiempos modernos, enriqueció en sonoridad y riqueza la lengua española. Continuando la trayectoria de la poesía culta, aligeró la sintaxis, renovó el vocabulario y ensayó todas las formas métricas castellanas, modificando algunas de ellas.

LA VERSIFICACIÓN

Verso y prosa. *Verso* es el lenguaje sometido a un ritmo determinado, que se repite con regularidad. Es el lenguaje ordinario de la poesía. También se denominan *versos* cada una de las líneas sucesivas en que se dispone por escrito una composición poética.

Prosa es la forma que adopta el lenguaje cuando no está ordenado en versos. La prosa es el modo habitual de expresión.

La diferencia entre el verso y la prosa hay que buscarla en el ritmo, en la repetición de determinados elementos: acentos, pausas, sonidos... También hay ritmo en la prosa, pero mientras que en el verso el ritmo suele ser regular y la repetición de acentos se hace a compás, en la prosa el ritmo es irregular, es decir, las repeticiones se cumplen, pero sin una ley fija como en el verso.

Verso y poesía. Como quiera que la poesía suele expresarse en verso, se llaman vulgarmente *poesías* las composiciones versificadas. Pero es cosa muy distinta la poesía de la versificación. Ésta no es absolutamente esencial a la poesía, sino un brillante adorno suyo y la estructura más propia de su lenguaje.

La poesía tiene muchas más posibilidades expresivas si se reviste de una forma rítmica y musical. Mas no todo lo versificado es poesía, ni tampoco toda narración, descripción o relato en prosa son necesariamente ajenos a una concepción poética de la expresión literaria. En todas las literaturas existen autores que han cultivado la prosa lírica o poética. Piénsese en el bello libro de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*.

Versificación. Es el arte de combinar el lenguaje en períodos rítmicos fijos. El conjunto de reglas relativas a la versificación se llama *arte métrica,* y enseña la medida de los versos, su estructura, las leyes que los rigen y las diversas combinaciones que con ellos pueden lograrse.

Sistemas de versificación. No siempre el ritmo del verso se ha establecido por el mismo sistema. Los más importantes sistemas métricos o de versificación son los basados en el paralelismo, la aliteración, la cantidad silábica y el número de sílabas.

PARALELISMO. Es un ritmo del pensamiento, mejor que del lenguaje. En este sistema no cuentan ni el número de sílabas ni la disposición de los acentos. Tómase como punto de partida el contenido lógico y la repetición u oposición periódica de determinadas ideas; produce un ritmo de tipo intelectivo que impresiona fuertemente. Se han servido de este procedimiento los pueblos orientales, en especial los hebreos, los árabes y los chinos.

El paralelismo es *sinónimo* cuando en los dos miembros paralelos se presentan dos ideas análogas:

Mi doctrina goteará como la lluvia, mi palabra fluirá como el rocío;

antitético, cuando en los miembros paralelos se expresan ideas opuestas o contradictorias:

Los golpes del amigo son cariñosos — los abrazos del enemigo son pérfidos;

y *sintético,* cuando el segundo miembro paralelo se limita a completar el sentido del primero:

Con mi voz clamé al Señor — y escuchóme desde el monte de su santidad.

El paralelismo es la expresión poética de los libros bíblicos. He aquí, como muestra, el *Salmo 72:*

Da, ¡oh Dios!, al rey tu juicio — y tu justicia al hijo del rey,
Para que gobierne a tu pueblo con justicia — y a tus oprimidos con juicio.
Germinarán los montes la paz para el pueblo — y los collados, la justicia.
Hará justicia a los oprimidos del pueblo — defenderá a los hijos de los menesterosos — y quebrantará a los opresores.
Vivirá mientras perdure el sol, — mientras permanezca la luna, de generación en generación.
Caerá como lluvia sobre prado segado, — como lluvia que penetra la tierra.
Florecerá en sus días la justicia — y habrá mucha paz mientras dure la luna.

Dominará de mar a mar, — del río hasta los cabos de la tierra.
Ante él se inclinarán los habitantes del desierto, — y sus enemigos morderán el polvo.
Los reyes de Tarsis y de las Islas, le ofrecerán sus dones — y los reyes de Seba y de Saba le pagarán tributo.
Postraránse ante él todos los reyes — y le servirán todos los pueblos.
Porque protegerá al desvalido que le implora — y al oprimido que no tiene quien le ayude.
Tendrá misericordia del pobre y del menesteroso — y defenderá la vida de los pobres.
Rescatará su vida de la opresión y de la violencia — y será preciosa su sangre a los ojos de él.
Y será feliz y le darán oro de Seba — y ellos elevarán de continuo preces por él — y por siempre le bendecirán.
Habrá abundancia de trigo en el llano; — en la cima de los montes ondularán las mieses como el Líbano — y florecerán las ciudades como la hierba de la tierra.
Será su nombre bendito por siempre; — mientras dure el sol.
Y le bendecirán todas las tribus de la tierra; — todas las naciones le aclamarán bienaventurado.

ALITERACIÓN. Es un sistema propio de épocas primitivas, y se empleó con profusión en la antigua literatura anglosajona. Si el sistema paralelístico partía de un ritmo intelectual, la aliteración arranca de un fenómeno puramente fonético: la repetición de un sonido consonante dentro del verso. Tan elementales efectos acústicos perturban de algún modo la afectividad del oyente y llegan a producir emoción estética. Combinando la repetición de consonantes dentro del verso con una acentuación muy marcada, la antigua épica nórdica conseguía dar una sensación de ruda nobleza, muy en consonancia con los temas tratados. Entre nosotros se acude, a veces, a la repetición de consonantes como mero recurso poético; v.gr.: *bajo el ala leve del leve abanico.*

CANTIDAD SILÁBICA. Los poetas griegos y latinos fundaban su versificación en la medida del tiempo necesario para recitar los versos. Distinguían las sílabas en largas y breves, y de su adecuada combinación nacía el verso. La sílaba *larga* valía dos tiempos y la *breve,* uno, y se agrupaban en *pies,* que era la unidad métrica más simple.

Por lo que hace a la intensidad, había en todo pie una parte fuerte o elevación de voz, que se llamaba *ársis,* y otra débil o *tesis.*

Los principales pies grecorromanos, a los cuales se pueden reducir todos los demás, son:

Troqueo	(larga y breve)	-	⏑	
Yambo	(breve y larga)	⏑	-	
Espondeo	(dos largas)	-	-	
Tríbraco	(tres breves)	⏑	⏑	⏑
Anfíbraco	(breve, larga, breve)	⏑	-	⏑
Crético	(larga, breve, larga)	-	⏑	-
Anapesto	(dos largas y breve)	-	-	⏑
Dáctilo	(larga y dos breves)	-	⏑	⏑

El verso más común y bello de la poesía clásica es el *hexámetro.* Consta de seis pies, de los que el quinto tiene que ser dáctilo y el sexto, espondeo; los otros cuatro pueden ser dáctilos o espondeos, a discreción.

Versificación española. En la métrica griega y latina eran por completo indiferentes tanto el número de sílabas del verso como la rima, desconocida entonces. Sólo tenían en cuenta la combinación de los pies. En cambio, los idiomas modernos, de prosodia menos perfecta, no pueden determinar la cantidad silábica y han tomado por base de su versificación otros factores.

Para la medida de los versos en la poesía española y para su clasificación importa esencialmente atender al *número de sílabas* y a la *distribución de los acentos.* También a las *cesuras,* en determinados versos que las exigen, y a la *rima,* en las combinaciones métricas.

Número de sílabas. Las sílabas de un verso en castellano se cuentan por el número de sílabas gramaticales, salvo en las excepciones que indicamos a continuación:

DIÉRESIS. Consiste en disolver el diptongo y hacer de él dos sílabas:

con tres veces del sü*a*ve.

SINÉRESIS. Es lo contrario de la anterior. Forma una sola sílaba de dos vocales fuertes que no suelen diptongarse:

alma *real* en cuerpo hermoso.

Ambas licencias métricas son poco usadas. Muchísimo, en cambio, lo es la

SINALEFA, o unión de la última vocal de una palabra con la primera de la siguiente en una sola sílaba. Se da con tanta frecuencia que apenas hay verso que no ofrezca uno o más casos de esta unión. Y la sinalefa se cumple corrientemente dentro del verso, aunque exista entre las vocales una división lógica equivalente a un punto y coma o a un punto final. Donde no se practica, por lo general, es en el enlace de los versos sucesivos. Ejemplos de sinalefa:

Un hombre *e*ntró embozado *h*asta los ojos.
Espronceda.

Al cielo *y a*l infierno desafía.
Espronceda.

Salve, *A*mérica *h*ermosa. *E*l sol te besa.
Rubén Darío.

Tú salvaste *a* la muerte. *A*bres tus brazos.
Unamuno.

ACENTO FINAL. Además de la sinalefa, que siempre debe practicarse, para la medida de un verso castellano hay que tomar en cuenta el acento final. Si la última palabra del verso es *grave,* el número de sílabas es el que en realidad se ha contado; si es *aguda,* se contará una más; si es *esdrújula,* una menos.

Olor de mies en los campos	8 sílabas.	(grave la palabra final)
Mañana de cielo azul	7 + 1 = 8	(aguda la final)
Suave gorjear de pájaros	9 − 1 = 8	(esdrújula la final)

Los acentos. El acento es elemento esencial en la versificación castellana, y su colocación influye de tal manera en la estructura y medida del verso que, con sólo variarla, pueden quedar destruidos y desaparecer por entero su armonía.

Existen diferentes clases de acentos. Acento *prosódico* de una palabra es la mayor elevación o intensidad de la voz, que recae sobre una de sus sílabas. La llevan todas las palabras, excepto las enclíticas y las proclíticas, que se apoyan en la anterior o en la siguiente para su pronunciación.

Acento *ortográfico* es un signo de puntuación que se coloca en determinadas palabras sobre la sílaba en que recae el acento prosódico. Este acento no interesa a la métrica.

Acento *rítmico* es el que une los diversos vocablos de una frase entre sí. Coincide siempre con uno de los prosódicos, y suele distinguirse por la mayor intensidad o duración que guarda respecto de los demás acentos prosódicos de la misma frase. Los acentos rítmicos pueden ser dominantes, o constituyentes, y accesorios. Los primeros son obligatorios; los segundos contribuyen a la armonía del verso, aunque no son esenciales.

REGLAS SOBRE LA ACENTUACIÓN. 1. Todos los versos castellanos llevan un acento predominante en la penúltima sílaba métrica. Ya hemos dicho que si el verso es agudo llevará el acento en la última sílaba (se cuenta una más), y si es esdrújulo, en la antepenúltima (se cuenta una menos).

2. No puede haber acento rítmico en dos sílabas consecutivas.

3. El acento predominante final ha de recaer siempre sobre una palabra importante, no sobre artículos, preposiciones, monosílabos...

3. Los versos de arte menor, además del acento predominante en la penúltima, pueden llevar acentos secundarios en cualquier sílaba.

5. Los versos de arte mayor se rigen por reglas especiales, pues en ellos la distribución de los acentos es más rigurosa que en los de arte menor.

Pausa y cesura. *Pausa* es una ligera parada que debe hacerse al final de cada verso, además de las marcadas por los signos de puntuación.

Cesura es una pequeña pausa, corte o descanso, que se da en un lugar determinado del verso. Las partes en que

éste queda dividido, iguales o desiguales, se llaman *hemistiquios*. Todos los versos largos suelen dividirse en dos hemistiquios.

Es importante saber distinguir entre cesura y pausa final de verso, ya que, si tuviesen las mismas características, cada hemistiquio sería un verso completo. La diferencia más marcada consiste en que la cesura permite la sinalefa entre las dos partes del verso que corta, mientras que la pausa no admite sinalefa entre los versos que separa.

Rima. Es la igualdad o semejanza de sonidos que tienen algunas palabras, a partir de la última vocal acentuada.

La rima es un procedimiento de versificación relativamente tardío. Era desconocido en la poesía grecolatina, y fue en la Edad Media, al perderse la noción de cantidad silábica, cuando apareció en algunos himnos religiosos. De ahí la tomaron las literaturas romances.

La rima puede ser consonante y asonante.

Se da rima *consonante* o perfecta cuando todos los sonidos son iguales, a partir de la última vocal acentuada:

> Soñé un verso vibrante y prócer, almo y sono*ro*,
> diáfano y vasto como los mares que agita el vi*ento*,
> y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firma*mento*
> refleja estrellas, lívidas lunas, soles de o*ro*.
>
> *González Martínez.*

Y *asonante*, cuando desde el último acento sólo coinciden las vocales.

> ¡Oh luna. Cuánto abril!
> ¡Qué vasto y dulce el *aire*!
> Todo lo que perdí
> volverá con las *aves*.
>
> *J. Ramón Jiménez.*

Las rimas se denominan agudas, graves o esdrújulas, según sean las palabras que riman entre sí.

ADVERTENCIA SOBRE LA RIMA. La rima consonante tiene bastantes exigencias. La tradición de los clásicos caste-

llanos reprueba el empleo de más de dos rimas consonantes iguales seguidas; sólo era una excepción la estrofa de la *cuaderna vía,* que consta de cuatro versos de la misma rima. Deben evitarse las consonancias demasiado fáciles, como las terminaciones de los adverbios en *mente,* de los tiempos de los verbos en *aba, ía,* etc., de los diminutivos. Pero se tolera la rima entre dos finales de distinta ortografía, si la pronunciación es la misma.

En la rima asonante se hacen ciertas concesiones. Así las vocales *i* y *u* finales pueden rimar, respectivamente, con *e* y *o,* porque todas ellas se relajan mucho en posición final. Cuando hay diptongo en la sílaba tónica, sólo se atiende a la vocal fuerte. Las palabras esdrújulas basta que tengan igual la vocal tónica y la última.

Lo que no se admite, ni en la consonante ni en la asonante, es que una palabra rime consigo misma, aunque desempeñe dos oficios gramaticales distintos, ni que se mezclen en la misma composición rimas asonantes y consonantes, ni que en la misma estrofa las consonantes sean a la vez asonantes.

El *ripio,* o sea toda palabra o frase que se emplea únicamente para dar la medida del verso o satisfacer la ley de la rima, constituye siempre una mácula. En algunos poetas son ripiosos versos enteros.

Verso libre. Además de los versos con rima asonantada y aconsonantada, existe el verso libre, que no se sujeta a rima. Muy esporádicamente usado por los clásicos, conoció alguna boga después del Modernismo. El verso libre moderno sólo atiende al acento, que, cuidadosamente distribuido, produce el ritmo interno, algo semejante a la versificación por pies de las antiguas literaturas clásicas.

EL MURO

Deja que te recuerde o que te sueñe,
amor, mentira cierta y ya vivida,
más que por los sentidos, por el alma.

Atrás de la memoria, en ese limbo
donde recuerdos, música, deseos

sueñan su renacer en esculturas,
cae tu pelo suelto; tu sonrisa,
puerta de la blancura, aún sonríe,
y alienta todavía ese ademán
de flor que el aire mueve. Todavía
la fiebre de tu mano, donde corren
esos ríos que mojan ciertos sueños,
hace crecer dentro de mí mareas
y aún suenan tus pasos, que el silencio
cubre con aguas mansas, como el agua
al sonido sonámbulo sepulta.

Cierro los ojos: nacen dichas, goces,
bahías de hermosura, eternidades
sustraídas, fluir vivo de imágenes,
delicias desatadas, pleamar,
ocio que colma el pecho de abandono
como el brillo de un ala anega el ojo
de dichas amarillas, instantáneas.

¡Dichas, días con alas de suspiro,
leves como las sombras de los pájaros!
Y su quebrada voz abre mi pecho
un ciego paraíso, una agonía,
al recordado infierno de unos labios
(tu paladar: un cielo rojo, golfo
donde duermen tus dientes, caracola
donde oye la ola su caída),
el infinito hambriento en unos ojos,
un pulso, un tacto, un cuerpo que se fuga,
la sombra de un aroma, la promesa
de un cielo sin orillas, pleno, eterno.

Mas cierra el paso un muro y todo cesa.
Mi corazón a oscuras late y llama;
con puño ciego y árido golpea
la sorda piedra y suena su latido
a lluvia de ceniza en un desierto.

Octavio Paz.

LOS VERSOS CASTELLANOS

Versos de arte mayor y de arte menor. Atendiendo al número de sílabas, los versos se dividen en versos de *arte menor* y versos de *arte mayor*. Los primeros tienen desde dos hasta ocho sílabas, y los segundos, desde nueve en adelante.

Verso de *pie quebrado* es aquel más corto que los restantes de la estrofa; suele ser un hemistiquio del verso empleado.

Bisílabo. En castellano no existen versos monosílabos, puesto que las palabras de una sola sílaba se consideran agudas y cuentan, en la versificación, como bisílabas.

El verso bisílabo lleva el acento en la primera sílaba. (De llevarlo en la segunda tendría, según lo dicho, tres sílabas.) Cuando se suceden varios bisílabos en serie se obtiene un ritmo de troqueo. Se usó como auxiliar en ecos y ovillejos, e independiente en poesías románticas:

Noche — Aire,
triste — cielo,
viste — suelo,
ya. — mar.

G. Gómez de Avellaneda.

Trisílabo. El verso de tres sílabas carga el acento en la segunda, dando origen a un ritmo anfíbraco; el ritmo de una serie de trisílabos resulta dactílico. Como los bisílabos, suele usarse formando parte de una composición en la que entran versos más largos. Pero en alguna que otra ocasión se emplea solo:

Tal dulce — en blando
suspira — concento
la lira — del viento
que hirió — la voz.

Espronceda.

Tetrasílabo. Lleva acentuadas la primera y la tercera sílabas. Sirve de auxiliar del octosílabo como pie quebrado, y lo han utilizado independientemente neoclásicos y románticos. En realidad, son los versos más cortos que se utilizan en español:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando

cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

Jorge Manrique.

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Espronceda.

Pentasílabo. Lleva el acento en la primera y cuarta sílaba (tipo dactílico) o en la segunda y cuarta (tipo trocaico). El primero, por tener correspondencia de acentos con el verso adónico, es conocido también con ese nombre y puede emplearse para reproducir el verso final de la estrofa sáfica. Se usa mucho en la poesía popular.

Cielos azules,
nubes de nácar,
limpios celajes
de oro y de grana.

Selgas.

Llorad las damas,
si Dios os vala,
Guillén Peraza
murió en La Palma,
la flor marchita
de la su cara.

Anónimo.

El pentasílabo es usado, de preferencia, en combinación con otros versos. Hállasele formando el pie quebrado del heptasílabo, como verso auxiliar del endecasílabo y libremente combinado con otros versos.

Hexasílabo. Con los acentos en las sílabas impares (tipo trocaico) o en la segunda y en la quinta (tipo dactílico). Se emplea bastante combinado con otros versos más largos.

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?

Bécquer.

La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho.

Bécquer.

Con las manos juntas
en la tarde clara
vámonos al bosque
de la sien de plata.

J. Torres Bodet.

Sorprende la gran proporción de versos hexasílabos del tipo dactílico que se encuentran en la poesía galaico-portuguesa. Parece que los primeros hexasílabos castellanos, que luego se hicieron populares, enlazan directamente con esta tradición por su carácter predominantemente dactílico.

Heptasílabo. El tipo más corriente de heptasílabo lleva acentuadas la segunda y sexta sílabas. Otros, la primera y la sexta. Se emplea unido a versos de once sílabas en poesías cultas. Combinado con pentasílabos, en cambio, tiene un ritmo popular y forma la seguidilla.

Yo vi sobre un tomillo
quejarse un pajarillo,
viendo su nido amado
de un labrador robado.

Villegas.

En el fondo del alma
hay un lago de tersos
cristales, que simula
un misterioso espejo.

González Martínez.

Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

Jorge Guillén.

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules
mañana serán hiel.

Góngora.

Octosílabo. Llamado también verso de arte real, verso de arte menor y verso de redondilla mayor, es el verso más genuinamente español y el más popular. Es el verso de nuestros romances, el que ha dado forma a nuestro teatro. Cualquier asunto le conviene y por eso se le emplea en todos los géneros: en la poesía lírica, dramática y didáctica. Nacido de la escisión de los dos hemistiquios del verso épico de los últimos Cantares de gesta, posee la agilidad de todo ritmo popular y ha perdurado ininterrumpidamente a través de toda la literatura española, como viva expresión de la vena poética de un pueblo.

Los acentos de este verso pueden repartirse de diversas maneras, pero existe uno, el de la séptima sílaba, —penúltima—, que es esencial y sobre él se apoya el ritmo del verso:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

Lope de Vega.

Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece,
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza.

Calderón.

Soledad, bien te busqué
mientras tuve compañía...
Soledad, soledad mía,
viniste cuando se fue.

González Martínez.

Se nos ha ido la tarde
en cantar una canción
en perseguir una nube
y en deshojar una flor.

J. Torres Bodet.

Eneasílabos. Hasta aquí han sido todos versos de *arte menor*. Éste es el primero de los de *arte mayor*. El eneasílabo cuenta con cerca de treinta variantes, si se consideran sus posibles acentos prosódicos. Fuera de la octava sílaba, no tiene otra fija que acentuar. Es un verso de ritmo vigoroso que se emplea en las danzas, poco armonioso y, por ende, no muy usado en la versificación española, no obstante su antigüedad, pues aparece ya en la *Vida de Santa María Egipciaca*. Rubén Darío los resucitó para la poesía culta con la célebre composición, cuyo comienzo reproducimos:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver;
cuando quiero llorar no lloro
y a veces lloro sin querer.

Rubén Darío.

Humo y nada el soplo del ser;
mueren hombre, pájaro y flor;
corre a mar de olvido el amor;
huye a breve tumba el placer.

González Prada.

En la más diminuta isla,
donde nadie la descubrió,
habitada por bellas formas
diminutas que nadie vio.

Alfonso Reyes.

- **Decasílabos.** Hay dos clases de versos de diez sílabas: los *bipartitos* o compuestos, que constan de dos hemistiquios de cinco sílabas cada uno, recayendo sus acentos en la sílaba cuarta y en la novena, que son las penúltimas de cada hemistiquio; y los no bipartitos o *simples,* que no llevan cesura y suelen tener sus acentos en las sílabas tercera, sexta y novena.

Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a ti, no.

Bécquer.

Allá en la playa quedó la niña.
Arriba el ancla; se va el vapor...
Vistió de negro la niña hermosa.
Las despedidas tan tristes son.

R. Darío.

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

Bécquer.

Endecasílabo. Es, entre los simples, el verso más largo que tenemos en castellano, y representa la cima del sistema rítmico, fundado en la repartición no periódica de los acentos. Es el metro heroico por excelencia, no sólo en español mas también en francés, italiano y otras lenguas. Importado de Italia se ha empleado mucho en nuestra literatura, después de Garcilaso. Si se compara la importancia que el endecasílabo tuvo desde el Renacimiento en la poesía española, con el modesto papel que jugó en la Edad Media, se echará de ver que fue en sus principios un verso poco importante.

El llamado endecasílabo *propio* lleva el acento en la sexta y décima sílabas. El *sáfico,* en la cuarta, octava y décima. El de *gaita gallega* es un endecasílabo de origen popular, frente a los demás, que son cultos; lleva acentuadas la primera, cuarta, séptima y décima sílabas.

Y en reposo silente sobre el ara,
con su pico de púrpura encendida,
ténue lámpara finge de Carrara
sobre vivos colores sostenida.

G. Valencia.

Eres la primavera verdadera:
rosa de los caminos interiores,
brisa de los secretos corredores,
lumbre de la recóndita ladera.

J. Ramón Jiménez.

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

Villegas.

Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras.

Rubén Darío.

Dodecasílabo. Es el llamado antiguamente de *arte mayor*. En su forma más arcaica consta de dos hemistiquios iguales y lleva cuatro acentos fuertes en las sílabas dos, cinco, ocho y once. Otra forma es la compuesta de dos versos de siete más cinco sílabas; es el metro de la seguidilla, empleado como verso largo. Otra, la compuesta de dos versos de ocho más cuatro sílabas. Otra, de cinco más siete.

El metro de doce son cuatro doncelès,
donceles latinos de rítmica tropa;
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa.

Amado Nervo.

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

Rubén Darío.

Pues tantos son los que siguen la pasión
y sentimiento penado por amores,
a todos los namorados trovadores
presentando les demando tal quistión.

Anónimo.

Guerrero fuiste que en Yupanqui un día
hacia el Arauco sin descansar marchó,
y con tu lanza, con tu broquel de cuero,
entraste en filas, del tamboril al son.

Santos Chocano.

Tridecasílabo. Verso poco usado en castellano, dada su difícil distribución en hemistiquios. Ensayado ya por Góngora, ha sido empleado por románticos y modernistas.

En el jardín hay un olor de primavera,
himnos de zumbos en el viejo colmenar.
Ven a fundirte en las plegarias del paisaje
y en los milagros de la fe crepuscular.

González Martínez.

Muy verosímil es, pues que la gravedad
suple en muchos así por la capacidad.
Dígnanse rara vez de desplegar sus labios,
y piensan que con esto imitan a los sabios.

Iriarte.

Alejandrino. Consta de catorce sílabas, con dos hemistiquios iguales de siete cada uno. Le viene su nombre de que en la Edad Media se empleó en abundancia para cantar al guerrero Alejandro, y conoció su mayor esplendor con el mester de clerecía. Los románticos emplearon el mismo ritmo del alejandrino medieval, pero Rubén Darío le da una nueva acentuación rítmica, colocando el acento principal en la tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio, y lo hace mucho más dúctil.

Yo maestro Gonzalo, de Berceo nomnado,
yendo en romería, caecí en un prado,
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
lugar cobdiciadero para ome cansado.

G. de Berceo.

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
ganando a saltos locos la tierra desigual,
saltando de los brezos el áspero ramaje
a riesgo de la vida de su jinete real.

Zorrilla.

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

Rubén Darío.

Pentadecasílabo. Tampoco es éste de los versos que se emplean mucho en castellano. El dactílico, usado en poesías románticas y modernistas, lleva los acentos en la segunda, quinta, octava, undécima y decimocuarta sílabas. Otros se componen de dos hemistiquios desiguales, uno de seis sílabas y otro de nueve, o bien uno heptasílabo y otro octosílabo. Algunos, en fin, son la suma de tres pentasílabos.

Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo
cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte.

G. G. de Avellaneda.

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,
son en mi camino focos de una luz enigmática
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,
y el límpido y noble marfil de tu testa socrática.

Amado Nervo.

¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?
No blanden las espadas, no aperciben los escudos;
inmóviles reposan en el lecho de la muerte.

González Prada.

Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,
y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

González Martínez.

Hexadecasílabo. Formado por dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, trocaicos o dactílicos, que pueden tener diferente acentuación. A este verso intentaba acercarse el juglar épico primitivo, y a él se llegó en la épica final próxima a los romances.

A las doce de la noche, por las puertas de la gloria,
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles y en su silla gestatoria,
San Silvestre.

Rubén Darío.

Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera,
hoy que de todos los vientos llegan los hombres en coro,
echan la sal en el fuego y al derramar la patera
rezan el texto sagrado de gratitud, y el tesoro
de sus ofrendas esparcen entre licores y mieles...

Alfonso Reyes.

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno
de nevascas y ventiscas los crudos soplos del infierno.

A. Machado.

Versos de más de dieciséis sílabas. Hemos enumerado los versos más usados en castellano. Algunos, entre los modernistas principalmente, han conseguido versos de diecisiete, dieciocho, veinte y hasta veintidós sílabas, pero ha tenido que ser merced a la repetición de un pie silábico o a la suma de dos o más versos cortos en forma de hemistiquios más o menos disimulados.

HEPTADECASÍLABO

Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera,
le ofrendé mis quince años, mi sexo núbil; violó mi boca,
y por él ha quedado mi faz de nácar como la cera,
mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca.

Amado Nervo.

OCTODECASÍLABO

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,
tal como arrastra las arenas el huracán por el desierto;
y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente
cayó en el cieno de la vida rotas las alas para siempre.

Rosalía de Castro.

VERSO DE VEINTE SÍLABAS

Siempre aguijo el ingenio a la lírica y él en vano al misterio se asoma
a buscar a la flor del deseo vaso digno del puro ideal.
¡Quién hiciera una trova tan bella que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

Díaz Mirón.

VERSO DE VEINTIDÓS SÍLABAS

En la ciudad callada y sola mi voz despierta una profunda resonancia.
Mientras la noche va creciendo pronuncio un nombre y este nombre
[me acompaña.
La soledad es poderosa, pero sucumbe ante mi voz enamorada.

F. L. Bernárdez.

LA ESTROFA (I)

Estrofa. *Estrofa* es un conjunto de versos que se repiten periódicamente según cierta medida.

El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa. El ritmo total de la composición no se percibe en un solo verso aislado, sino que es en la estrofa donde se deja sentir. El poema suele estar formado por una serie de estrofas iguales.

Clases de estrofas. Por razón de la rima, las estrofas se dividen en *asonantadas* y *aconsonantadas*. Las estrofas de rima consonante suelen ser más cultas que las de rima asonante, casi siempre populares.

Si la medida de los versos que las integran es la misma, tendremos estrofas *parisílabas*. Si hay versos de distinta medida dentro de una misma estrofa, ésta se llamará *imparisílaba*.

No habiendo regla fija para la rima ni para el número de versos de que deben constar las estrofas, forzosamente han de presentar éstas una enorme variedad. En tan tupida selva sólo consideraremos las más importantes.

Viene adoptándose la costumbre de usar letras para indicar la rima de los versos en las estrofas. Cuando el verso es de *arte mayor*, se emplean *mayúsculas*, y *minúsculas* cuando es de *arte menor*. Siempre que las rimas coincidan han de coincidir las letras que las representan, y cada vez que aparezca una rima nueva aparecerá también una nueva letra que la represente.

Estrofa de dos versos. PAREADO. La más elemental de las estrofas, el *pareado*, está formado por dos versos, de arte menor o mayor, parisílabos o imparisílabos, que riman entre sí, en consonante o en asonante.

Yo, aquél que en los pasados a
tiempos canté las selvas y los prados, A

aquéllas revestidas de árboles mayores A
y éstos de ganados y de flores... A

ahora en instrumento menos grave A
canto de amor süave a

las iras y desdenes, a
los males y los bienes. a

De tres versos. TERCETO. Es una estrofa de origen italiano, formada por tres versos endecasílabos, el primero de los cuales rima con el tercero en consonante. El segundo queda libre, mas como los tercetos no se suelen construir sueltos, ese segundo verso da el consonante para los versos primero y tercero del terceto siguiente. Las composiciones formadas por tercetos encadenados acaban siempre con cuatro versos, a fin de que no quede ninguna rima suelta. Los tercetos se utilizan por lo general en poemas de grave contenido ideológico.

Fabio, las esperanzas cortesanas A
prisiones son do el ambicioso muere B
y donde al más activo nacen canas. A

El que no las limare o las rompiere, B
ni el nombre de varón ha merecido, C
ni subir al honor que pretendiere. B

El ánimo plebeyo y abatido C
procura, en sus intentos temeroso, D
antes estar suspenso que caído; C

que el corazón entero y generoso D
al caso adverso inclinará la frente E
antes que la rodilla al poderoso. D

Quevedo.

TERCERILLA. Estrofa de tres versos de arte menor, que pueden rimar como los del terceto y tener su misma disposición encadenada.

Aquí yace un contador a
que jamás erró una cuenta, b
a no ser en su favor. a

Martínez de la Rosa.

COPLAS DE SOLEDAD. Tienen tres versos, que riman el primero con el tercero, quedando el segundo libre. Son las *soleares* andaluzas.

Hora de mi corazón: a
la hora de una esperanza b
y una desesperación. a

De cuatro versos. CUARTETO. Cuatro versos de arte mayor, endecasílabos por lo común, que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero.

Haz que tenga piedad de ti, Dios mío. A
Huérfano de mi amor, callas y esperas. B
En cuántas andrajosas primaveras B
me viste arder, buscando un atavío. A

C. Pellicer.

Un día, no muy tarde, la inquietud que me acosa A
para que diga el canto que conturba mi vida B
cesará como flama por el viento extinguida, B
y la voz será cruda y el alma silenciosa. A

González Martínez.

SERVENTESIO. Cuatro versos análogos a los del cuarteto, rimando el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.

Recibe el don del cielo, y nunca pidas A
nada a los hombres, pero da si puedes; B
da sonriendo y con amor; no midas A
jamás la magnitud de tus mercedes. B

Amado Nervo.

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la luna
de todos los voraces ayunos pordioseros; B
mi alma y mi carne, trémulas, imploran a la espuma A
del mar y al simulacro azul de los luceros. B

R. López Velarde.

REDONDILLA. Cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, rimando el primero con el cuarto y el segundo con el tercero (como el *cuarteto*), o bien el primero con el tercero y el segundo con el cuarto (como el *serventesio*).

Silenciosamente apuro	a	¡Oh santa pobreza,	a
mi sed, mi sed no soñada,	b	dulce compañía,	b
y la guardo congelada	b	timbre de nobleza,	a
para un alivio futuro.	a	cuna de hidalguía!	b
J. Villaurrutia.		*Amado Nervo.*	

CUARTETA. La antigua *cuarteta* de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos, está constituida por cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados.

Buena es el agua y la sed,	—	La plaza tiene una torre,	—
buena es la sombra y el sol,	a	la torre tiene un balcón,	a
la miel de flor de romero,	—	el balcón tiene una dama,	—
la miel de campo sin flor.	a	la dama una blanca flor.	a

CUADERNA VÍA o tetrástrofo monorrimo. Estrofa monorrima de cuatro alejandrinos, muy usada por los poetas del mester de clerecía en los siglos XIII y XIV. Hoy es mera forma arqueológica.

Mester trago fermoso, non es de joglaría, A
mester es sen pecado, ca es de clerecía; A
fablar curso rimado, por la cuaderna vía, A
a sílabas cuntadas, ca es gran maestría. A

Gonzalo de Berceo.

ESTROFA SÁFICA. Imitación de la del mismo nombre de griegos y latinos. Consta de tres endecasílabos, con acento en la cuarta, octava y décima sílabas, y de un pentasílabo, con acento en la primera y cuarta. Los versos son, de ordinario, sueltos. Los modernistas han variado algo su estructura.

Manto de estrellas el Olimpo vista,
su gala oculten pájaros y flores,
sombras y nieblas pavorosas cubran
valles y montes.

Diego González.

Miras a un lado, allende el Tormes lento,
de las encinas el follaje pardo,
cual el follaje de tu piedra, inmoble,
denso y perenne.

Unamuno.

En vano queremos cubrirnos de flores,
callar nuestras penas, mostrarnos contentos:
no pueden las glorias del mundo quitarnos
las nieves de dentro.

J. J. Tablada.

Pasan las hoscas noches cargadas de astros,
pasan los cegadores días bermejos,
pasa el fin de las lluvias, huyen las nubes
¡y tú, esperando!

Amado Nervo.

De cinco versos. QUINTETO. Cinco versos de arte mayor, comúnmente endecasílabos, que riman a voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres consonantes seguidas ni terminen en pareado. Esta estrofa no ha sido muy cultivada.

Amé, gocé, sufrí, sentí el divino A
soplo de la ilusión y la locura; B
tuve la antorcha, la apagó el destino, A
y me senté a llorar mi desventura B
a la sombra de un árbol del camino. A

—

Por encima de la noche su indomable flecha lanza A
el triunfal Popocatépetl solitario en la ascensión, B
y espejismo de oro sueña en la negra lontananza... A
Tal se eleva de la angustia más profunda la esperanza, A
y la vida se decora con mirajes de ilusión. B

Rafael López.

QUINTILLA. De mucho más favor ha gozado la *quintilla*, estrofa de cinco versos de arte menor, rimados con dos consonantes combinadas como en el quinteto.

Pasó un día y otro día, a
un mes y otro mes pasó, b
y un año pasado había, a
mas de Flandes no volvía a
Diego, que a Flandes marchó. b

Zorrilla.

Los dos ánades en un mismo a
murmullo tenue y doloroso, b
desde su forzado reposo b
dicen nostálgico atavismo a
del hondo cielo luminoso. b

J. J. Tablada.

LIRA. También es de origen italiano la *lira,* ennoblecida en el Siglo de Oro por poetas de la talla de Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. El nombre le viene de la canción de Garcilaso de la Vega *A la flor de Gnido,* que comienza: "Si de mi baja lira..." Es un quinteto de endecasílabos y heptasílabos, cuya disposición más frecuente es aBabB. Hay también liras de cuatro y seis versos.

Si de mi baja lira a
tanto pudiese el son, que en un momento B
aplacase la ira a
del animoso viento b
y la furia del mar y el movimiento B

Garcilaso.

Mil gracias derramando a
pasó por estos sotos con presura B
y yéndolos mirando, a
con sólo su figura b
vestidos los dejó de su hermosura. B

San Juan de la Cruz.

Todo es silencio y paz. ¡Con qué alegría, A
reclinado en la grama. b
respira el pecho, y por la vega umbría A
la mente se derrama! b

Meléndez Valdés.

Con este pensamiento a
enajenada, brinca de manera, B
que a su salto violento a
el cántaro cayó. ¡Pobre lechera! B
¡Qué compasión! Adiós leche, dinero, C
huevos, pollos, lechón, vaca y ternero. C

Samaniego.

De seis versos. SEXTINA o sexta rima. Seis versos de arte mayor, casi siempre endecasílabos, que riman al arbitrio del poeta, con tal de que no haya tres consonantes seguidos. Algunos poetas han usado sextinas de versos anisosilábicos, en diferentes combinaciones.

Dolor, si por acaso a llamar a mi puerta A
llegas, sé bienvenido; de par en par abierta A
la dejé para que entres... No turbarás la santa B
placidez de mi espíritu... Al contemplarte, apenas C
el juvenil enjambre de mis dichas serenas C
apartaráse un punto con temblorosa planta. B

González-Martínez.

Yo que sólo canté de la exquisita A
partitura del íntimo decoro, B
alzo hoy la voz a la mitad del foro B
a la manera del tenor que imita A
la gutural modulación del bajo, C
para cortar a la epopeya un gajo. C

R. López Velarde.

Rey de los hidalgos, señor de los tristes, A
que de fuerza alientas y de ensueños vistes, A
coronado de áureo yelmo de ilusión; B
que nadie ha podido vencer todavía, C
por la adarga al brazo, toda fantasía, C
y la lanza en ristre toda corazón. B

Rubén Darío.

¿Qué te acongoja mientras que sube A
del horizonte del mar la nube, A
negro capuz? b
Tendrán por ella frescura el cielo, C
pureza el aire, verdor el suelo C
matiz la luz. b

J. Díaz Mirón.

Que púberes canéforas te ofrenden al acanto, A
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto, A
sino rocío, vino, miel; B
que el pámpano allí brote, las flores de Citeres, C
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres C
bajo el simbólico laurel. B

Rubén Darío.

Cuando recuerdo la piedad sincera A
con que en mi edad primera a
entraba en nuestras viejas catedrales, B

donde, postrado ante la cruz de hinojos, C
alzaba a Dios mis ojos, c
soñando en las venturas celestiales... B

Núñez de Arce.

SEXTILLA. Seis versos de arte menor, generalmente octosílabos, aconsonantados, con cualquier rima, siempre que no haya tres consonantes seguidos. Las más frecuentes son: *a)* un cuarteto y un pareado; *b)* un pareado y una redondilla. La sextilla de *pie quebrado* se compone de cuatro octosílabos y dos tetrasílabos en dos mitades simétricas con rimas correlativas: abc; abc.

Don Gil recibió en Sicilia a
una estocada en el pecho; b
y si el diablo no le auxilia, a
aunque sane y deje el lecho, b
no podrá en muy largo trecho b
reunirse a su familia. a

Zorrilla.

Aquí me pongo a cantar a
al compás de la vigüela, b
que al hombre que le desvela b
una pena extraordinaria, c
como la ave solitaria, c
con el cantar se consuela b

José Hernández.

Cuán presto se va el placer a
como después de acordado b
da dolor; c
como a nuestro parescer a
cualquiera tiempo pasado b
fue mejor. c

Jorge Manrique.

Era un jardín sonriente, a
era una tranquila fuente a
de cristal; b
era, a su borde asomada, c
una rosa inmaculada c
de un rosal. b

Álvarez Quintero.

De siete versos. SÉTIMA. La estrofa de siete versos octosílabos fue cultivada con frecuencia en el período trovadoresco. Constaba de una redondilla y un terceto final, ligados de varios modos por la rima.

Venid, venid, amadores, a
de la mi flecha feridos, b
e sientan vuestros sentidos b
tormentos, cuitas, dolores; a
pues que la muerte llevar c
ha querido e rebatar c
la mejor de las mejores. a

Marqués de Santillana.

Deja en su sueño el ganado a
que nube cándida fue, b
pastor que sientes el pie b
al son del gozo bailado; a
si el cielo está deshojado a
sobre el heno bienhechor c
¿cómo no venís, pastor? c

Luis Rosales.

SEGUIDILLA. Constaba, en un principio, de cuatro versos, dos heptasílabos y dos pentasílabos, rimando en asonante los dos pares, que son los cortos. Más tarde se añadieron otros tres y aparece la seguidilla de siete versos; el primero y el tercero de los añadidos son pentasílabos y riman en asonante, y el segundo libre, es heptasílabo.

Dijo la zorra al busto,	a	Es el alba una sombra	a
después de olerlo:	b	de tu sonrisa	b
—Tu cabeza es hermosa,	c	y un rayo de tus ojos	c
pero sin seso.	b	la luz del día;	b
Como éste hay muchos	d	pero tu alma	d
que, aunque parecen hombres,	e	es la noche de invierno	e
sólo son bustos.	d	negra y nevada.	d

Samaniego. *Bécquer.*

De ocho versos. OCTAVA REAL. Consta de ocho versos endecasílabos. Los seis primeros riman en forma alterna y los dos últimos forman un pareado. Esta estrofa renacentista, inventada por el italiano Boccaccio, fue muy usada en los poemas épicos, por lo que recibe, a veces, el nombre de octava *heroica.*

No las damas, Amor, no gentilezas	A
de caballeros canto enamorados,	B
ni las muestras, regalos y ternezas	A
de amorosos afectos y cuidados,	B
mas el valor, los hechos, las proezas	A
de aquellos españoles esforzados	B
que a la cerviz de Arauco no domada	C
pusieron duro yugo por la espada.	C

Ercilla.

OCTAVA ITALIANA. Fórmase de ocho versos de arte mayor, rimando el cuarto y el octavo en consonante agudo y los demás al arbitrio del poeta o bien libres.

Siempre te amé. Tu plácida tristeza	A
en mi infancia feliz me arrebataba;	B
por contemplar tu sombra abandonaba	B
la clara luz de mi tranquilo hogar.	C
Yo te cantaba al resonar del viento,	D

de la brisa invocábate al arrullo, E
de la selva en el lánguido murmullo E
o en las playas pacíficas del mar. C

Bermúdez de Castro.

OCTAVA DE ARTE MAYOR, o copla de arte mayor. Vino a sustituir a la cuaderna vía en la poesía grave de la Edad Media. Constaba de dos cuartetos en dodecasílabos fluctuantes enlazados por la rima.

Bien se mostraba ser madre en el duelo A
que fizo la triste, después que ya vido B
el cuerpo en las ondas sangriento tendido, B
de aquél que criara con tanto recelo; A
ofende con dichos crueles al cielo, A
con nuevos dolores su flaca salud, C
e tantas angustias roban su virtud C
que cae por fuerza la triste en el suelo. A

E rasga con uñas crueles su cara. A
hiere sus pechos con mesura poca, B
besando a su hijo la su fría boca B
maldice las manos de quien lo matara, A
maldice la guerra do se comenzara, A
busca con ira crueles querellas, C
niega a sí mismo reparo de aquéllas, C
y tal como muerta viviendo se para. A

Juan de Mena.

COPLA DE ARTE MENOR y COPLA CASTELLANA. La *copla de arte menor* está formada por dos redondillas octosílabas, rimando como los cuartetos de la octava de arte mayor. La *copla castellana,* que acabó suplantando a la anterior, está formada también por dos redondillas, pero no enlazadas sino con rimas independientes.

El gentil niño Narciso, a
en una fuente engañado, b
de sí mesmo enamorado, b
muy esquiva muerte priso. a
Señora de noble riso a
e de muy gracioso brío c
a mirar fuente ni río c
non se atreva vuestro viso. a

Pérez de Guzmán.

Tus cabellos, estimados a
por oro contra razón, b
ya se sabe, Inés, que son b
de plata sobredorados. a
Pues querrás que se celebre c
por verdad lo que no es, d
dar plata por oro, Inés, d
es vender gato por liebre. c

Baltasar de Alcázar.

OCTAVILLA. Tiene la misma combinación de la octava italiana, pero con versos de arte menor. Metro éste muy apropiado para el canto.

Con diez cañones por banda,	a
viento en popa a toda vela,	b
no corta el mar, sino vuela	b
un velero bergantín.	c
Bajel pirata que llaman	d
por su bravura "el Temido",	c
en todo el mar conocido	e
del uno al otro confín.	c

Espronceda.

De nueve versos. Entre las pocas estrofas fijas de nueve versos que se han usado en español figura la que Juan de Padilla, el Cartujano, utilizó en el siglo XV, en el extenso poema de sus *Triunfos*. Se compone de un cuarteto y un quinteto de arte mayor, enlazados por las rimas. Equivale, en realidad, a una copla de arte mayor, a la que se añadiera un verso.

Yo canto las armas de los Palestinos	A
príncipes doce del Omnipotente,	B
sus doce triunfos de don excelente,	B
triunfos de gloria seráfica dinos,	A
y pongo la tierra debajo los sinos	A
del cinto dorado de los animales,	C
y pinto las altas celestes señales	C
y los fortunados y casos indinos	A
de los pasados e vivos mortales.	C

Juan de Padilla.

Las coplas octosílabas de nueve versos, empleadas en el siglo XV, constaban, por lo regular de una redondilla y una quintilla sin ningún enlace métrico. Su individualidad se funda en la unidad de su sentido.

Cerrada estaba mi puerta.	a
¿A qué vienes? ¿Por dó entraste?	b
Dí, ladrón, ¿cómo saltaste	b
las paredes de mi huerta?	a

La edad y la razón c
ya de ti me han libertado; d
deja al pobre corazón c
retraído en un rincón c
contemplar cuál le has dejado. d

Anónimo.

De diez versos. COPLA REAL. Estrofa compuesta de dos quintillas de igual tipo aunque de rimas diferentes, que se divulgó a partir de Juan de Mena.

Amor dulce y poderoso, a
no te puedo resistir b
y acuerdo de mi rendir, b
que defender no me oso a
sin obligarme a morir. b
Y pues de nuestra pasión c
eres absoluto rey, d
mi penado corazón, c
tornada ya de tu ley, d
reniega de la razón. c

Cristóbal de Castillejo.

DÉCIMA. La estrofa octosílaba conocida por antonomasia con el nombre de *décima* no se divulgó hasta la aparición, a fines del siglo XVI, del libro *Diversas rimas* de Vicente Espinel. Se le suele llamar también *espinela,* por atribuírsele su invención. Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace.

Suele decirme la gente a
que en parte sabe mi mal, b
que la causa principal b
se me ve escrita en la frente; a
y aunque hago de valiente, a
luego mi lengua desliza c
por lo que dora y matiza; c
que lo que el pecho no gasta d
ningún disimulo basta d
a cubrirlo con ceniza. c

V. Espinel.

Cuentan de un sabio que un día a
tan pobre y mísero estaba b
que sólo se sustentaba b
con las hierbas que cogía. a
¿Habrá otro, entre sí decía, a
más pobre y triste que yo? c
Y cuando el rostro volvió c
halló la respuesta viendo d
que otro sabio iba cogiendo d
las hojas que él arrojó. c

Calderón.

Por caminos ignorados	a	Quédate callado y solo;	a
por hendíduras secretas,	b	casi todo sobra y huelga.	b
por las misteriosas vetas	b	De la rama el fruto cuelga	b
de troncos recién cortados	a	y la rosa del pecíolo,	a
se ven sus ojos cerrados	a	no a efectos del querer sólo,	a
entrar en mi alcoba pura	c	sino a la inerte ceguera	c
a convertir mi envoltura	c	que la visión exagera	c
opaca, febril, cambiante,	d	en alcance y en sentido;	d
luminosa, eterna y pura,	c	y lo que cantas dormido	d
en montaña de diamante.	d	es tu canción verdadera.	c
J. Villaurrutia.		*Alfonso Reyes.*	

OVILLEJO. Composición típica de diez versos es el *ovillejo,* cuya forma normal consiste en tres pareados de octosílabos y quebrados, a los cuales sigue una redondilla que termina sumando los tres versos cortos.

Del abanico el donaire	a	¿Quién ablanda mi valor?	a
es aire;	a	El amor.	a
su varillaje y papel,	b	¿Qué es lo que causa más ira?	b
oropel;	b	La mentira.	b
Y el valor de tal monada,	c	¿De qué vive el corazón?	c
nada.	c	De ilusión.	c
Pues la dama más preciada,	c	Entonces clamo en razón,	c
si la virtud no atesora,	d	que mi mayor desengaño	d
cual abanico, lectora,	d	ha sido para mi daño	d
es aire, oropel y nada.	c	amor, mentira e ilusión.	c

De once a trece versos. RONDEL. De tradición trovadoresca, el *rondel* ha encontrado algunos cultivadores entre los poetas modernistas. Compuesto generalmente en octosílabos, consta de dos redondillas y una quintilla, en su forma más frecuente. Las dos últimas estrofas recogen versos de la primera literalmente o con modificación. En toda la composición alternan dos únicas rimas.

De mi vida misteriosa,	a
tétrica y desencantada,	b
oirás contar una cosa	a
que te deje el alma helada.	b
Tu faz de color de rosa	a
se quedará demacrada	b
al oír la extraña cosa	a

que te deje el alma helada. b
Mas sé para mí piadosa, a
si de mi vida ignorada, b
cuando yo duerma en la fosa, a
oyes contar una cosa a
que te dejá el alma helada. b

Julián del Casal.

Los poetas del siglo xv compusieron de vez en cuando coplas octosílabas de once versos. Unas aparecen en orden de quintilla y sextilla quebrada; otras, en orden de sextilla y quintilla.

Cuando vi morir mi vida a
y vida dar a mis males, b
cuya vida es despedida a
de quien fue desconocida a
a mis penas desiguales, b
entonces bien me pensé, c
pensé que mi pensamiento d
tanto fuerte, e
no tuviera sobre qué c
sobre qué darme tormento d
sobre muerte. c

Juan de Mena.

Gentiles hombres son todos a
los que traen grandes capillas b
e mangas acuchilladas; c
las piernas, brazos e codos a
atestados de centillas b
muy espesas, muy pintadas. c
Pues id, galanes garridos, d
a pendones desprendidos, d
bien sirgados e peinados, e
que muchos son los llamados e
e pocos los escogidos. d

Hernando de Ludueña.

L A E S T R O F A (II)

Soneto. El *soneto* es una combinación de estrofas. Consta de dos cuartetos y dos tercetos. El tipo clásico tiene los versos endecasílabos, los dos cuartetos con las mismas rimas y los dos tercetos con rimas alternas.

Vino el soneto de Italia, en donde Dante y Petrarca lo habían elevado a extremos de sutil perfección. Pronto se aclimató en nuestro idioma, lo mismo que en otras literaturas, donde ha gozado de intenso e ininterrumpido cultivo, por estar dotado de una perfecta estructura interna, que lo hace sumamente apto para poesías de alto contenido.

Los dos cuartetos sirven para exponer la idea, mientras que los tercetos recogen las consecuencias de la exposición, para finalizar de una manera concisa y rotunda, por lo general.

Abundan en nuestra literatura los sonetos magistrales, fiel reflejo de la personalidad de sus autores y de su gusto estético.

Un soneto me manda hacer Violante — A
y en mi vida me he visto en tal aprieto. — B
Catorce versos dicen que es soneto, — B
burla burlando ya van tres delante. — A

Yo pensé que no hallara consonante — A
y estoy a la mitad de otro cuarteto; — B
mas si me veo en el primer terceto, — B
no hay cosa en los cuartetos que me espante. — A

Por el primer terceto voy entrando, — C
y aun parece que entré con pie derecho, — D
pues fin con este verso le estoy dando. — C

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho — D
que estoy los trece versos acabando: — C
contad si son catorce, y está hecho. — D

Lope de Vega.

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, — A
dulces y alegres cuando Dios quería! — B
Juntas estáis en la memoria mía, — B
y con ella en mi muerte conjuradas. — A

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas horas en tanto bien por vos me vía, A
que me habíades de ser en algún día B
con tan grave dolor fepresentadas? B
A

Pues en una hora junto me llevastes C
todo el bien que por términos me distes, D
llevadme junto al mal que me dejastes. C

Si no, sospecharé que me pusistes D
en tantos bienes porque deseastes C
verme morir entre memorias tristes. D

Garcilaso de la Vega.

En otros idiomas el soneto admitía en los cuartetos rimas cruzadas. El Modernismo introdujo en español esta práctica y añadió nuevas combinaciones a los tercetos. Además dio a veces rimas distintas a cada cuarteto. Más aún, probó componer el soneto en toda clase de metros, desde los más breves hasta los de veinte sílabas.

El soneto compuesto con versos de arte menor se llama *sonetillo.*

Anoche vino a mí, de terciopelo; A
sangraba fuego de su herida abierta: B
era su palidez de pobre muerta, B
y sus náufragos ojos sin consuelo... A

Sobre su mustia frente descubierta B
languidecía un fúnebre asfodelo, A
y un perro aullaba en la amplitud de hielo A
al doble cuerno de una luna incierta... B

Yacía el índice en su labio fijo, C
como por gracia de hechicero encanto; D
y luego que, movido por su llanto, D

quién era, al fin, la interrogué, me dijo: C
—Ya ni siquiera me conoces, hijo; C
si soy tu alma, que ha sufrido tanto... D

J. Herrera y Reissig.

¡Oh incesante desvarío a
del hombre! ¡Oh mentida gloria, b
tan fugaz y transitoria b
como las ondas de un río! a

El tiempo impasible y frío a
va empujando tu memoria, b
que brilla un punto en la historia b
y se pierde en el vacío. a

¡Cuánto César ya olvidado! c
¡Cuánta vieja desventura, d
que ni aun recuerda la gente, e

habrá visto, habrá alumbrado c
ese sol, desde la altura d
en que gira indiferente! e

Núñez de Arce.

Mañana los poetas cantarán en divino A
verso que no logramos entonar los de hoy; B
nuevas constelaciones darán otro destino A
a sus almas inquietas con un nuevo temblor. C

Mañana los poetas seguirán su camino A
absortos en ignota y extraña floración, D
y al oír nuestro canto, con desdén repentino, A
echarán a los vientos nuestra vieja ilusión. D

Y todo será inútil, y todo será vano; C
será el afán de siempre y el idéntico arcano C
y la misma tiniebla dentro del corazón. D

Y ante la eterna sombra que surge y se retira E
recogerán del polvo la abandonada lira E
y cantarán con ella nuestra misma canción. D

González Martínez.

En mi amor como el oscuro a
panal de sombra encarnada b
que la hermética granada b
labra en su cóncavo muro. a

Silenciosamente apuro a
mi sed, mi sed no vaciada, b
y la guardo congelada b
para un alivio futuro. a

Acaso una boca ajena c
a mi secreto dolor d
encuentre mi sangre, plena, c

y mi carne, dura y fría. e
y en mi acre y dulce sabor d
sacie su sed con la mía. e

J. Villaurrutia.

Sobre la estructura clásica del soneto se ejercitó el ingenio de los Siglos de Oro en bordar innumerables sutilezas. Así tenemos sonetos *encadenados,* en los que cada uno de los versos comienza con una palabra que rima con la última del verso anterior; sonetos *de cabo roto; con eco; con versos enlazados; con rimas alternas, dobladas, derivativas..* Otras modalidades son: el soneto *con estrambote,* el soneto *con repetición,* el soneto *retrógrado,* el soneto *de dieciséis versos,* etc.

Mucho a la majestad sagrada agrada A
que entienda a quien esté el cuidado dado, B
que es el reino de acá prestado estado, B
pues es al fin de la jornada nada. A

La silla real por afamada amada, A
el más sublime, el más pintado hado, B
se ve en sepulcro encarcelado helado. B
su gloria al fin por desechada echada. A

El que ver lo que aquí se adquiere quiere, C
y cuánto la mayor ventura dura, D
mire que a reina tal sotierra tierra; E

Y si el que ojos hoy tuviere viere, C
pondrá, oh mundo, en tu locura cura, D
pues el que fía en bien de tierra, yerra. E

Citado por Rengifo.

Voto a Dios que me espanta esta grandeza A
y que diera un doblón por describilla; B
porque, ¿a quién no sorprende y maravilla B
esta máquina insigne, esta riqueza? A

Por Jesucristo vivo, cada pieza A
vale más de un millón, y que es mancilla B
que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla, B
Roma triunfante en ánimo y nobleza. A

Apostaré que el ánima del muerto C
por gozar este sitio hoy ha dejado D
la gloria donde vive eternamente. E

Esto oyó un valentón y dijo: —Es cierto C
cuanto dice voace, señor soldado, D
y el que dijere lo contrario, miente. E

Y luego incontinente, E
caló el chapeo, requirió la espada, F
miró al soslayo, fuese y no hubo nada. F

Cervantes.

Silva. Combinación de versos endecasílabos y heptasílabos sin regulación estrófica. Lo característico de la *silva* es que riman a gusto del poeta en series indefinidas y distribución caprichosa. La rima puede ser asonante o consonante y se toleran versos libres. Ofrece al poeta grandes facilidades para aprovechar la rima que se presenta espontánea, y deja sueltos versos buenos, a los que resultaría difícil encontrar rima obligada.

Corres sereno y majestuoso, y luego
en ásperos peñascos quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado,
como el destino irresistible y ciego.
¿Qué voz humana describir podría
de la sirte rugiente
la aterradora faz? El alma mía
en vagos pensamientos se confunde
al contemplar la férvida corriente,
que en vano quiere la turbada vista
en su vuelo seguir al borde oscuro
del precipicio altísimo. Mil olas,
cual pensamiento rápido pasando,
chocan y se enfurecen,
y otras mil y otras mil ya las alcanzan
y entre espuma y fragor desaparecen...

José María Heredia.

En medio de la horrible pesadilla
trazan, a veces, los traviesos duendes
grotesca historia, lances inconexos,
figuras que parecen retratadas
en espejos convexos.

Como frisos de gnomos que entrelazan
canijas piernas, en tumulto cruzan
enanos retozones que se abrazan
y en el aire sus miembros desmenuzan.
Ata nuestra garganta férreo nudo,
y entre el bullicio de la turba loca
sentimos del murciélago velludo
las repugnantes alas en la boca.

Gutiérrez Nájera.

Estancia. Estrofa formada por endecasílabos que se combinan y riman a voluntad del poeta. Sólo se requiere que todas las estrofas sigan el esquema de la primera. Al igual que la silva, es producto de la imitación métrica italiana y se empleó bastante en la lírica renacentista. Para diferenciarla de la silva debe formar grupos de igual número de versos y no dejar ninguno libre.

Cantemos al Señor, que en la llanura
venció del ancho mar el trace fiero;
Tú, Dios de las batallas, Tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente del Faraón, feroz guerrero;
sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar, y descendieron
cual piedra en el profundo; y tu ira luego
los tragó como arista seca el fuego.

Herrera.

Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza.
No ve la llena plaza
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

Garcilaso.

Romance. Composición de origen anónimo popular, genuinamente hispánica, que consta de un número indeterminado de versos octosílabos, quedando los impares libres y concertando con un mismo asonante los pares. Solían tratar temas narrativos procedentes de los cantares de gesta pero también sentimientos de índole lírica. Los romances populares antiguos y modernos admiten la mezcla de asonancia y consonancia; no así los del Siglo de Oro.

Es una combinación métrica de gran movilidad, que permite la narración ágil y la vasta sucesión de versos sin cansancio ni monotonía.

EL PRISIONERO

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día,
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero,
¡déle Dios mal galardón!

ALORA, LA BIEN CERCADA

Alora, la bien cercada,
tú que estás en par del río,
cercóte el Adelantado
una mañana en domingo,
de peones u hombres de armas
el campo bien guarnecido;
con la gran artillería
hecho te había un portillo.
Viérades moros y moras
todos huir al castillo:
las moras llevaban ropa,
los moros, harina y trigo,
y las moras de quince años
llevaban el oro fino,
y los moricos pequeños
llevaban la pasa e higo.
Por cima de la muralla
su pendón llevan tendido.
Entre almena y almena
quedado se había un moriço,
con una ballesta armado
y en ella puesto un cuadrillo.

SERVÍA EN ORÁN AL REY

Servía en Orán al rey
un español con dos lanzas,
y con el alma y la vida
a una gallarda africana,
tan noble como hermosa
tan amante como amada,
con quien estaba una noche
cuando tocaron el arma.
Trescientos Cenetes eran
deste rebato la causa,

que a los rayos de la luna
descubrieron las adargas.
Las adargas avisaron
a las mudas atalayas,
las atalayas los fuegos,
los fuegos a las campanas,
y ellas al enamorado
que en los brazos de su dama
oyó el militar estruendo
de las trompas y las cajas.
Espuelas de honor le pican
y freno de amor le para:
no salir es cobardía,
ingratitud es dejarla.

Góngora.

BREVE ROMANCE DE AUSENCIA

Único amor, ya tan mío
que va sazonando el Tiempo;
¡qué bien nos sabe la ausencia
cuando nos estorba el cuerpo!

Mis manos te han olvidado
pero mis ojos te vieron
y cuando es amargo el mundo
para mirarte los cierro.

No quiero encontrarte nunca,
que estás conmigo y no quiero
que despedace tu vida
lo que fabrica mi sueño.

Como un día me la diste
viva tu imagen poseo,
que a diario lavan mis ojos
con lágrimas tu recuerdo

Otro se fue, que no tú,
amor que clama el silencio
si mis brazos y tu boca
con las palabras partieron.

Otro es éste, que no yo,
mudo, conforme y eterno
como este amor, ya tan mío
que irá conmigo muriendo.

Salvador Novo.

El romance octosílabo sirvió de modelo para ensayar esta composición en los demás metros. Primero se extendió al hexasílabo *(romancillo)*, más tarde al heptasílabo *(endecha)* y endecasílabo *(romance heroico)* y, finalmente, a los de cualquier otra medida.

ÍBASE LA NIÑA

Íbase la niña,
noche de San Juan,
a coger los aires
al fresco del mar.
Miraba los remos
que remando van
cubiertos de flores,
flores de azahar.
Salió un caballero
por el arenal,
dijérale amores
cortés y galán.
Respondióle esquiva,
quísola abrazar,
con temor que tiene
huyendo se va.
Salióle al camino
otro por burlar,
las manos hermosas
le quiere tomar.

Entre estos desvíos
perdido se han
sus ricos zarcillos;
vanlos a buscar.
¡Dejadme llorar
orillas del mar...

Lope de Vega.

TUS OJOS ME RECUERDAN

Tus ojos me recuerdan
las noches de verano,
negras noches sin luna
orilla al mar salado,
y el chispear de estrellas
del cielo negro y bajo.
Tus ojos me recuerdan
las noches de verano,
y tu morena carne
los trigos requemados,
y el suspirar de fuego
de los maduros campos.
Tu hermana es clara y débil
como los juncos lánguidos,
como los sauces tristes,
como los linos glaucos.
Tu hermana es un lucero
en el azul lejano,
Y es alba y aura fría
sobre los pobres álamos
que en las orillas tiemblan
del río humilde y manso.
Tu hermana es un lucero
en el azul lejano.
De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.
Me embriagaré una noche
de cielo negro y bajo,
para cantar contigo
orilla al mar salado
una canción que deje
cenizas en los labios...

A. Machado.

Desde antiguo se usó interrumpir el relato del romance para intercalar un estribillo, que se repite a intervalos regulares. El estribillo suelen ser dos o más versos, octosílabos o de otra medida, con la asonancia del mismo romance o con rima distinta.

Hablando estaba la reina
en su palacio real
con la infanta de Castilla,
princesa de Portugal.
Ay, ay, ay, qué fuertes penas.
Ay, ay, ay, qué fuerte mal.
Allí vino un caballero
con grandes lloros llorar.
—Nuevas te traigo, señora,
dolorosas de contar.
Ay, ay, ay, qué fuertes penas.
Ay, ay, ay, qué fuerte mal.

Estribillo. *Estribillo* es un verso suelto, un dístico, u otra estrofa corta cualquiera, que se emplea repetida para rematar las estrofas de algunas composiciones líricas. Repite la idea central de la composición poética y viene a ser como el tema que se va glosando y desarrollando en las estrofas.

Todas las estrofás con estribillo pertenecen a la lírica popular. Enumeraremos algunas.

Zéjel. Estrofa poética tomada de la lírica popular arábigo-andaluza, cuya influencia se ha dejado sentir en la primitiva lírica europea. Consta de una serie de coplas que repiten un determinado estribillo. En su forma más corriente el estribillo consiste en dos versos rimados o sueltos. El cuerpo, o mudanza, de la estrofa lo constituyen tres octosílabos monorrimos, cuya rima varía de una copla a otra. Sigue a estos tres otro verso que repite la rima del estribillo, o a lo menos la de su verso final, y sirve como llamada o vuelta a esta parte de la canción.

Dicen que me case yo; a
no quiero marido, no. a

Más quiero vivir segura, b
n'esta sierra a mi soltura, b
que no estar en aventura b
si casaré bien o no: a

Dicen que me case yo; a
no quiero marido, no. a

El estribillo del zéjel consta en ocasiones de tres versos, con el segundo quebrado y en rima con el tercero. La parte que se repite en este caso al final de las coplas se reduce a los dos últimos. Se omite el verso de vuelta, sustituido en su función por el verso corto del estribillo.

Los versos monorrimos de la mudanza del zéjel pueden ser, en algunos casos, más o menos de tres. El estribillo consta de un verso de nueve sílabas y otro de once y la mudanza está constituida por cuatro octosílabos.

Tres morillas se enamoran
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Segadores, afuera, afuera;
dejen llegar a la espigaderuela.

Si en las manos que bendigo
fuera yo espiga de trigo,
que me hiciera harina digo
y luego torta o bodigo,
porque luego me comiera:

Segadores, afuera, afuera;
dejen llegar a la espigaderuela.

Tirso de Molina.

Villancico. Es la manifestación más sencilla de la lírica castellana. Su estructura coincide en el fondo con la del zéjel, ya que procede de la adaptación de la cantiga de estribillo gallego-portuguesa, la cual era resultado de la elaboración y desarrollo del modelo zejelesco.

Ofrece, respecto del zéjel, las siguientes variaciones: el *estribillo* suele tener tres o cuatro versos (el zéjel sólo dos); la *mudanza* lleva una redondilla (el zéjel, tres versos monorrimos); la *vuelta* va precedida de uno o más versos de enlace (en el zéjel no existían).

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.
A un máscara salí
y paréme a su ventana;
amaneció su mañana
y el sol de sus ojos vi.
Naranjitas desde allí
me tiró para furor;
como no sabe de amor
piensa que todo es burlar:
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

Lope de Vega.

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

Palacio de encanto
el pinar tardío,
arrulla con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

J. R. Jiménez.

Canción trovadoresca. En su forma más frecuente consta de tres redondillas, con la última ajustada a las mismas rimas de la primera. Hay repercusión de versos entre la primera y la última.

Podía consistir, asimismo, en tres quintillas, o en una redondilla seguida por una quintilla y precedida de otra. A veces combina octosílabos y quebrados. También se componía en hexasílabos.

La que tengo no es prisión,
vos sois prisión verdadera;
ésta tiene lo de fuera,
vos tenéis mi corazón.
Ésta me tiene forzado
tanto cuanto Dios quisiere,
y vos me tenéis de grado
cautivo mientras viviere.
De esta libertad se espera,
mas de vos no hay redención,
porque sois la verdadera
cárcel de mi corazón.

Conde de Cifuentes.

Moza tan fermosa
no vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.
Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vencido del sueño,
por tierra fragosa
perdía la carrera,
do yi la vaquera
de la Finojosa.

Marqués de Santillana.

Letrilla. De estructura similar al villancico, es una composición en la que, al final de cada estrofa, se repite un mismo pensamiento expresado en estribillo. Características de la letrilla son la facilidad y la versificación ligera. Sus asuntos suelen ser religiosos, amorosos y satíricos.

Rosal, menos presunción,
donde están las clavellinas,
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.

¿De qué sirve presumir,
rosal, de buen parecer,
si aún no acabas de nacer
cuando empiezas a morir?
Hace llorar y reír
vivo y muerto tu arrebol,
en un día o en un sol;
desde el oriente al ocaso
va tu hermosura en un paso
y en menos tu perfección.

Rosal, menos presunción,
donde están las clavellinas,
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.

No es muy grande la ventaja
que tu calidad mejora:
si es tu mantilla la aurora,
es la noche tu mortaja.
No hay florecilla tan baja
que no te alcance de días,
y de tus caballerías,
por descendiente del alba,
se está riyendo la malva,
caballera de un terrón.

Rosal, menos presunción,
donde están las clavellinas,
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.

Quevedo.

Glosa. Los versos de una estrofa inicial se van comentando al final de cada una de las que siguen, de modo que en cada estrofa se glosan uno o dos versos de la primera, que van al final de la que les corresponde.

Como curiosidad observaremos que, de las formas poéticas españolas, sólo el romance y la glosa han sido imitados por otras literaturas. El cultivo de la glosa se mantiene especialmente en los países hispanoamericanos.

Amapolita morada
del valle donde nací,
si no estás enamorada
enamórate de mí.

Aduerma el rojo clavel
o el blanco jazmín las sienes;
que el cardo es sólo desdenes
y sólo furia el laurel.
Dé el monacillo su miel,
y la naranja rugada,
y la sedienta granada,
zumo y sangre, oro y rubí,
que yo te prefiero a ti,
amapolita morada.

Al pie de la higuera hojosa
tiende el manto la alfombrilla;
crecen la anacua sencilla
y la cortesana rosa;
donde no la mariposa
tornasola el colibrí.
Pero te prefiero a ti,
de quien la mano se aleja;
vaso en que duerme la queja
del valle donde nací.

Cuando al renacer el día
y al despertar de la siesta,
hacen las urracas fiesta
y salvas de gritería,
¿por qué, amapola, tan fría,
o tan pura, o tan callada?
¿Por qué, sin decirme nada,
me infundes un ansia incierta,
copa exhausta, mano abierta,
si no estás enamorada?

¿Nacerán estrellas de oro
de tu cáliz temulento,
norma para el pensamiento
o bujeta para el lloro?
No vale un canto sonoro
el silencio que te oí.
Apurando estoy en ti
cuánto la música yerra.
Amapola de mi tierra,
enamórate de mí.

Alfonso Reyes.

Dentro de estos cuatro muros
pretendí ocultar mi dicha:
pero el fruto, pero el aire
¿cómo me los guardaría?

Hora mejor que pospuse,
voces que eran para mí,
camino que no elegí,
destino que no dispuse;
¡cómo os volvisteis oscuros!
¡qué amargo vuestro sabor
cuando os encerró mi amor
dentro de estos cuatro muros!

Entre tu aurora y mi ocaso
el Tiempo desparecía
y era nuestra y era mía
sangre, labio, vino y vaso.
En perdurar se encapricha
mi sobra junto a tu luz
y bajo negro capuz
pretendí ocultar mi dicha.

Pero el fruto pero el aire,
pero el Tiempo que no fluya,
pero la presencia tuya
fuerte, joven, dulce, grande;
sangre tuya en vena mía,
lazos a instantes maduros,
dentro de estos cuatro muros
¿cómo me los guardaría?

Salvador Novo.

Cosaute. El viejo cosaute, de supuesto origen galaico-portugués, consiste en una serie de pareados estráficos seguidos de un estribillo invariable. Este tipo simple puede complicarse, pero lo esencial del esquema es la constante repetición del estribillo. Por lo que al asunto se refiere, el cosaute es forma de poesía popular o su imitación, y trata, por lo general, de amores.

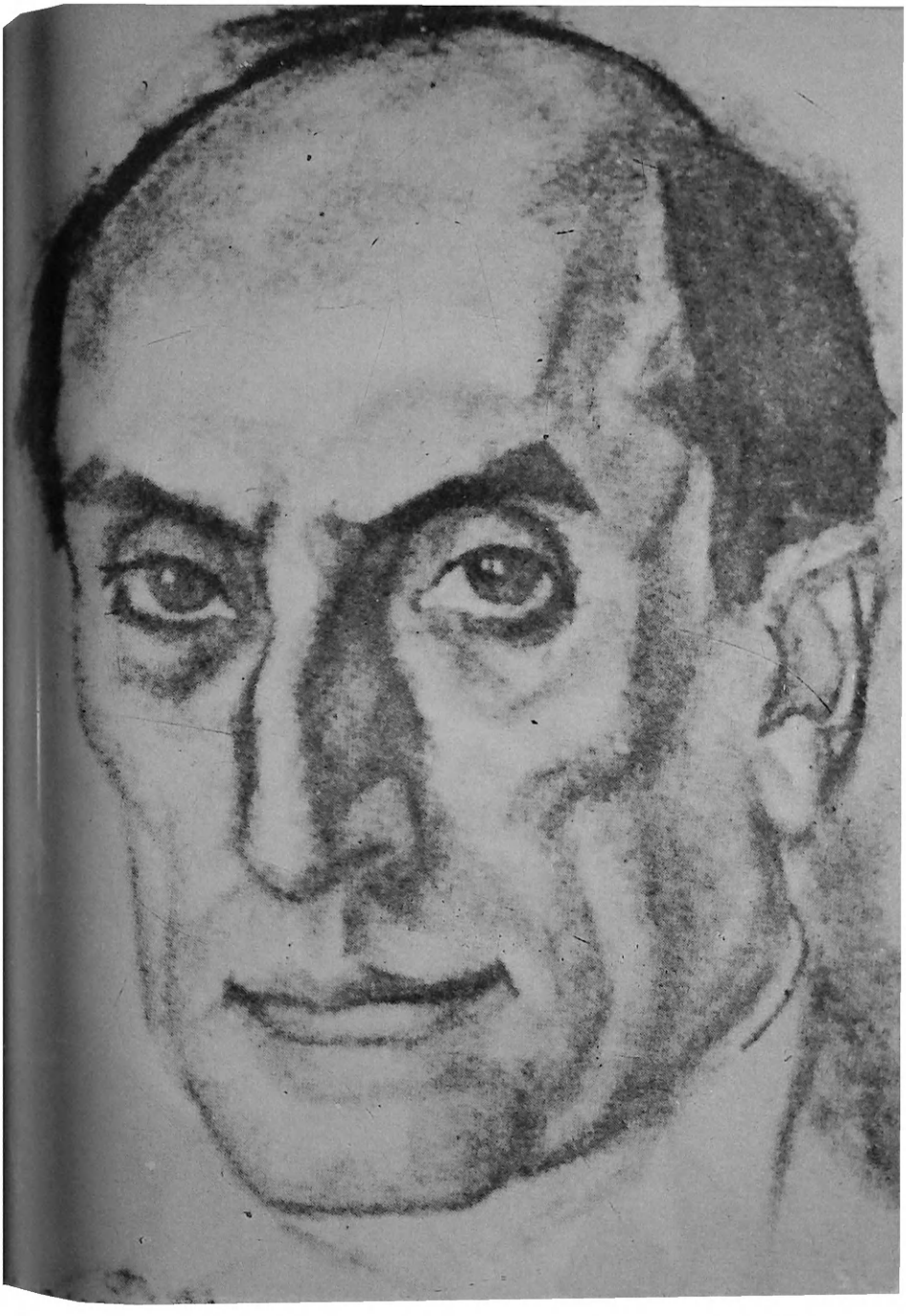
Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo al que yo más quería,
venid al alba del día.
Al alba venid...
Amigo al que yo más amaba,
venid a la luz del alba.
Al alba venid...
Venid a la luz del día,
non trayais compañía.
Al alba venid...
Venid a la luz del alba,
non trayais compaña.
Al alba venid...

Anónimo.

Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
Se alegra el mar.
Iremos a buscarlas en el camino,
padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar.
Porque la luna cumple quince años apena,
se pone blanca, azul, roja, morena.
Se alegra el mar.
Porque la luna aprende consejo del mar,
en perfume de nardo se quiere mudar.
Se alegra el mar...

J. Gorostiza.



La poesía profunda y seria de Amado Nervo contrasta, dentro del Modernismo, con la grandiosa musicalidad rubendariana. La forma poética nunca preocupó mucho a la inquietud religiosa de Nervo, que se agitó en la duda hasta la maduración de su obra y de su fe.

Enrique González Martínez reaccionó contra la exhuberante elegancia modernista hacia una poesía honda de noble sencillez y se mantuvo siempre en esa línea de sobriedad que ha caracterizado a los mejores escritores mexicanos.

GÉNEROS LITERARIOS

LA POESÍA ÉPICA

Géneros literarios. Entendemos por géneros literarios los distintos grupos en que podemos clasificar las producciones literarias, de tal suerte que las obras de cada grupo ostenten características comunes.

Desde muy antiguo se ha manifestado la tendencia a agrupar por "géneros" las diferentes variedades en que se ha producido el arte de la literatura, y nunca han dejado de ser discutidos esos intentos de catalogación.

El problema de los géneros oscila desde la durante tantos siglos admitida clasificación en los tres géneros clásicos, hasta la opuesta e insostenible opinión de Croce, que no acierta a ver diferencia alguna entre ellos, y para quien cada obra literaria constituye, por sí sola, un género propio.

Hay que convenir en que si los géneros literarios no son las entidades perfectamente definidas de los preceptistas clásicos, las marcadas divergencias entre unas manifestaciones literarias y otras nos empujan a establecer alguna clasificación. Sin olvidar que esas clasificaciones siempre serán fluctuantes; que cada época ha tenido sus géneros preferidos; que, dentro de ellos, son tales las interferencias que apenas nos permiten hablar en realidad de géneros puros; y que, en una misma obra, pueden cambiar sin cesar la posición del autor, el tema o la manera de tratarlo.

Clasificación de los géneros. Atendiendo a la finalidad que pueden proponerse las obras literarias, las agrupaban los antiguos en tres grandes bloques, tres géneros literarios fundamentales: *poesía* —subdividida, a su vez, en épica, lírica y dramática—, a la que pertenecían las producciones cuyo fin esencial era la creación de la belleza; *didáctica,* que abarcaba las que se proponían enseñar, y *oratoria,* a la que correspondían los discursos.

Esta elemental clasificación de la poesía en épica, lírica y dramática viénese repitiendo, casi inmutable, largos siglos ha, acaso porque responde a tres actitudes básicas. Cuando mucho se le han añadido algunos subgéneros nuevos, como tendremos ocasión de ver.

En la *épica* describe el escritor lo que sucede fuera de él, evitando en lo posible colorear el relato con su propio sentir. En la *lírica,* en cambio, airea sus propios sentimientos, su íntima actitud ante las cosas, ante los hombres o ante Dios. En la *dramática* hace que unos personajes, dialogando entre sí, exhiban públicamente sus problemas.

Poesía épica. Del griego *epos,* narración, relato. Es la que, adoptando una forma de preferencia narrativa, expresa artísticamente la realidad exterior al poeta por medio de la palabra rítmica.

En la narración épica encontramos, esencialmente, una acción en la que intervienen los personajes, aunque suelan agregarse al elemento narrativo morosas descripciones. La épica se propone exaltar sentimientos de tipo colectivo, patrióticos y religiosos sobre todo.

El poema épico narra las hazañas de grandes personajes, legendarios o históricos, y entraña una movida acción. El personaje central, o *protagonista,* que se yergue ante nosotros aureolado por el mito, desprovisto de sus características individuales e investido de otras idealizadas en extremo, que lo convierten en un ser modélico semilegendario, tiene enfrente a un enemigo: el *antagonista.* En ocasiones intervienen elementos sobrenaturales o maravillosos: es el *deus ex machina* de la épica. La épica requiere una versificación majestuosa y grave, de cierta monotonía, y sus figuras retóricas son altamente descriptivas. Suele pintar de un sólo trazo los caracteres.

La preceptiva literaria acostumbra a dividir las manifestaciones épicas en cuatro clases: épica popular o tradicional, épica culta, épica religiosa y épica heroico-burlesca.

Poemas épicos populares. En los poemas épicos populares, propios de las épocas primitivas, unos personajes lejanos en el tiempo se esquematizan y se convierten en símbolos de virtudes heroicas, sobrehumanas. La centenaria fantasía popular es la encargada de esta primera operación. Toca después al rapsoda, al juglar, evocar plenamente a aquellos seres: recoge de la tradición la gesta y organiza con

ella los episodios de su poema. Y su nombre suele perderse en la anonimia.

El poema épico por excelencia es la epopeya.

Epopeya. Es la narración poética de una acción memorable y de interés general para una nación entera o para la humanidad. Reviste una forma grandiosa en la que se manifiesta el espíritu de todo un pueblo, de una civilización, a través de una acción extraordinaria.

ACCIÓN. La acción en la epopeya es una serie de acontecimientos ligados entre sí, que son como obstáculos que se oponen, o medios que cooperan, al desenlace.

La acción principal de la epopeya debe ser *una,* para que la atención se concentre en un solo punto; a ella confluirán las acciones secundarias. Debe ser *grandiosa,* que exprese el ideal de todo un pueblo. Debe ser *íntegra,* constando de exposición, nudo y desenlace. Debe ser, en fin, *interesante,* cualidad que viene a ser el resultado de todas las demás.

EPISODIOS. A la unidad de la epopeya no se oponen los episodios, o hechos secundarios, íntimamente enlazados con la acción principal. Para que no la perjudiquen han de ser *oportunos, amenos, no muy largos* y *variados.*

PERSONAJES. En la epopeya clásica no hay más que un personaje principal: el *héroe* o *protagonista.* Los demás no hacen sino favorecer la acción o retardarla. Debe encarnar los sentimientos de su pueblo y descollar por encima de todos por su valor, por su nobleza y por el ascendiente que ejerce en los demás. Tanto su carácter como el de los restantes personajes han de ser bien dibujados, constantes, variados y conformes a la idea que de ellos suministra la historia o la leyenda.

MÁQUINA O MARAVILLOSO. Es la intervención visible de seres preternaturales en la acción de la epopeya. Reflejo de las creencias del pueblo, la máquina o maravilloso comunica grandeza al asunto épico cuando su intervención es oportuna y necesaria.

Epopeyas más señaladas. Cuentan los tiempos antiguos con magníficos poemas de este tipo: el *Mahabhara-*

ta y el *Ramayana* en la India; la *Ilíada* y la *Odisea* en Grecia.

Los dos primeros, redactados en lengua sánscrita, existían ya en el siglo IV a.C., pero siguieron ampliándose durante varios siglos más. Poemas inmensos —el *Mahabhárata* no tiene menos de 200,000 versos—, en los que las doctrinas de la religión brahamánica y las viejas leyendas heroicas de la India logran una bella expresión literaria.

Tanto la *Ilíada,* canto guerrero en que se exalta el valor de la antigua aristocracia griega, como la *Odisea,* maravillosa novela de aventuras en torno al regreso de Ulises a su hogar tras la destrucción de Troya, nos ofrecen, en versos hexámetros, una idealizada visión del primitivo mundo heleno. Ambas fueron atribuidas al desconocido Homero.

Poemas épicos medievales. En la Edad Media brotan de nuevo los grandes poemas épicos. En los países escandinavos, la mitología nórdica se halla recogida en el conjunto de poemas conocido con el nombre de *Edda.* La épica francesa se agrupa alrededor de Carlomagno y sus caballeros, siendo su más sobresaliente manifestación la *Canción de Roldán,* personaje que murió en Roncesvalles, cuando volvía de luchar contra los moros.

Si la épica gala se caracteriza por lo desmesurado de sus hazañas, por la presencia de lo maravilloso cristiano y por la absoluta idealización, la castellana es mucho más histórica y realista, y se basa en los hechos bélicos de los primitivos condes y reyes de la Reconquista española. El *Poema del Cid* es el que mejor se ha conservado, con los cuatro mil versos y tres cantares de que consta.

El pueblo alemán ofrece su más alta representación en el poema de los *Nibelungos,* eco tardío del mundo legendario de la primitiva raza germánica, en el que héroes y seres mitológicos entablan atroces luchas en un ambiente de bárbara grandeza.

Poemas épicos cultos. Cuando surge la imitación culta de la epopeya clásica, disminuyen sus cualidades estéticas rigurosamente épicas. Escritos por un autor conocido, pierden grandeza heroica los poemas épicos para ganar en

interés novelesco. Al ser destinados a la lectura, los versos y el estilo son más cultos. Unas veces se imita a los clásicos, otras se utiliza un estilo personal, pero en todos los casos se observa que el valor mítico de los poemas populares se ha desvanecido casi por completo.

Los poemas épicos cultos nacen imitando a Homero, el máximo representante de la épica. El latino Virgilio logra, no obstante la imitación, una obra de insuperable belleza con su *Eneida,* intento de glorificar al emperador Augusto, haciéndolo pasar por descendiente del héroe troyano que da nombre a la obra, y exaltación de Roma y sus destinos.

El poema virgiliano ejerció extraña fascinación en la Edad Media. Dígalo si no Dante, el de la inmortal *Comedia.* No menor la ejerció en el Renacimiento. Con la mira puesta en el poema romano se escriben en Italia el *Orlando furioso* de Ariosto, basado en las novelas caballerescas medievales, y la *Jerusalén libertada* de Tasso, empeñoso intento de dar forma clásica a un asunto cristiano; en Portugal, *Os Luisiadas* de Camoens, el gran poema nacional de los lusitanos; y en España, la *Araucana* de Alonso de Ercilla, sobre la conquista del valle de Arauco por los españoles.

Poemas épico religiosos. Guardando la forma exterior y la entonación de los poemas épicos cultos, celebran algún aspecto de la religión.

Sobresalen, entre este tipo de poemas, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, maravilloso poema en cien cantos, de alcance filosófico-religioso, donde se nos ofrece, en impresionante visión alegórica del mundo de ultratumba, la ardua peregrinación del poeta a través del Infierno y del Purgatorio hasta alcanzar el Paraíso; el *Paraíso perdido* del puritano inglés Milton, obra inmensa sobre la rebelión de Satán contra Dios y, más adelante, sobre el pecado original y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso; la *Cristiada* de Diego de Hojeda, sobre la redención del mundo por el Mesías, mismo tema que tratará poco después con más fortuna el sajón Klopstock en los veinte cantos de su poema la *Mesíada,* escrito bajo la influencia de Milton.

Poemas épico burlescos. Suelen ser estos poemas una grosera caricatura de los heroicos.

El poema épico-burlesco más conocido de Grecia es una parodia de la *Ilíada,* que lleva por título la *Batracomiomaquia,* o guerra entre las ranas y los ratones, atribuido, por algunos, al propio Homero. Cuenta este poema con numerosa descendencia: el *Orlando enamorado,* de Boyardo; la *Gatomaquia,* de Lope de Vega; la *Mosquea,* de Villaviciosa; el *Lacistol,* de Boileau; el *Rizo robado,* de Pope; el *Cubo robado,* de Tassoni; la *Burromaquia,* de Álvarez de Toledo...

Cantos épicos. Son epopeyas en miniatura, que toman por asunto un hecho memorable, pero aislado, una victoria resonante o una hazaña llevada a cabo por un personaje ilustre. Poseen la entonación propia de los poemas épicos, pero son mucho más breves y describen sucintamente los más salientes episodios del suceso que cantan. Tales son *Las naves de Cortés destruidas,* de Moratín; *La inocencia perdida,* de Reinoso, y la *Raquel,* de Ulloa.

Romances. Nos hemos referido ya al romance como composición métrica: serie indefinida de versos octosílabos con asonancia en los pares. Ahora trataremos este subgénero épico, típicamente español, como un breve poema que puede adoptar tanto la modalidad épica como la lírica, pues que maneja temas narrativos procedentes de los Cantares de gesta o expresa sentimientos de índole lírica.

Los romances más antiguos, desgajados del conjunto de la gesta, son llamados romances *viejos,* en contraposición a los romances posteriores a la segunda mitad del siglo XV, escritos por poetas conocidos, denominados romances *artísticos.*

Los romances VIEJOS han sido clasificados en los siguientes grupos:

a) Romances *históricos y fronterizos.* Se refieren al rey don Rodrigo y a la pérdida de España, a Bernardo del Carpio, al Conde Fernán González, al Cid Campeador, a los Infantes de Lara, etc. Los romances fronterizos relatan episodios de la guerra con los moros.

b) Romances *caballerescos.* Tratan temas del ciclo carolingio: Carlomagno, los Doce pares, Roncesvalles..., y del ciclo bretón: el rey Artús y los Caballeros de la Tabla Redonda.

c) Romances *novelescos.* Tal vez se puedan considerar como una degeneración de los históricos, o como imitación de leyendas poéticas extrapeninsulares.

d) Romances *líricos.* Que por su enfoque subjetivo caen ya dentro de las variedades de la poesía lírica.

Los romances ARTÍSTICOS fueron compuestos por conocidos poetas de los siglos XVI y XVII y de la época romántica, o por contemporáneos, entre quienes no han escaseado los cultivadores de esta modalidad épica.

AFUERA, AFUERA, RODRIGO

¡Afuera, afuera, Rodrigo,
el soberbio castellano!
acordársete debría
de aquel buen tiempo pasado
que te armaron caballero
en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino,
tú, Rodrigo, el ahijado;
mi padre te dio las armas
mi madre te dio el caballo,
yo te calcé espuelas de oro
porque fueses más honrado;
pensando casar contigo,
¡no lo quiso mi pecado!
Casástete con Jimena,
hija del conde Lozano;
con ella hubiste dineros,
conmigo hubieras estados;
dejaste hija del rey
por tomar la de un vasallo.
En oír esto Rodrigo
volvióse mal angustiado:
¡Afuera, afuera los míos,
los de a pie y los de a caballo,
pues de aquella torre mocha
una vira me han tirado!
No traía el asta hierro,
el corazón me ha pasado;
¡ya ningún remedio siento,
sino vivir más penado!

EL INFANTE VENGADOR

¡Helo, helo por do viene
el infante vengador,
caballero a la jineta
en caballo corredor,
su manto revuelto al brazo
demudada la color,
y en la su mano derecha
un venablo cortador!
Con la punta del venablo
sacarían un arador.
Siete veces fue templado
en la sangre de un dragón,
y otras tantas fue afilado
por que cortase mejor:
el hierro fue hecho en Francia,
y el asta en Aragón:
perfilándoselo iba
en las alas de su halcón.
Iba buscar a don Cuadros,
a don Cuadros el traidor,

allá le fuera a hallar
junto al emperador.
La vara tiene en la mano,
que era justicia mayor.
Siete veces lo pensaba,
si lo tiraría o no,
y al cabo de las ocho
el venablo le arrojó.
Por dar al dicho don Cuadros
dado ha al emperador:
pasado le ha manto y sayo
que era de un tornasol:
por el suelo ladrillado
más de un palmo le metió.
Allí le habló el rey,
bien oirés lo que habló
—¿Por qué me tiraste, infante?
¿Por qué me tiras, traidor?
—Perdóneme tu Altéza,
que no tirabá a ti, no;
por eso delante de ti,
buen rey, lo desafío yo.—
Todos fían a don Cuadros,
y al infante no fían, no,
si no fuera una doncella,
hija es del emperador,
que los tomó por la mano
y en el campo los metió.
A los primeros encuentros
Cuadros en tierra cayó.
Apeárase el infante,
la cabeza le cortó,
y tomárala en su lanza,
y al buen rey la presentó.
De que aquesto vido el rey
con su hija le casó.

EL CONDE ARNALDOS

¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el infante Arnaldos
la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza
para su falcón cebar,
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar;
las velas trae de sedas,
la jarcia de oro torzal,
áncoras tiene de plata,
tablas de fino coral.
Marinero que la guía,
diciendo viene un cantar,
que la mar ponía en calma,
los vientos hace amainar;
los peces que andan al hondo,
arriba los hace andar;
las aves que van volando,
al mástil vienen posar.
Allí habló el infante Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
—Por tu vida, el marinero,
dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los eriales sueñan
verónicas de alhelí,

voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.

—Antonio Torres Heredia,
Camborio de dura crin,
moreno de verde luna,
voz de clavel varonil.
¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
—Mis cuatro primos Heredias,
hijos de Benamejí.
Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.
—¡Ay, Antoñito el Camborio,
digno de una emperatriz!
Acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.
—¡Ay, Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado
encendieron un candil.
Y cuando los cuatro primos
llegan a Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir

F. García Lorca.

LA NOVELA

La novela. La novela es el subgénero épico más popularizado en la actualidad. Sobremanera difícil resulta formular una definición de la misma, dada la multiplicidad de variadas especies que en sí incluye. Así, mientras las primitivas novelas fueron casi meras narraciones, la moderna, cualquiera que sea su enfoque, sirve de soporte a una realidad estética que traduce la personal visión del mundo del autor.

A falta de una definición más cabal y precisa de la novela, reproduciremos la que brinda el Diccionario de la Academia: una obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.

Es, pues, una narración en prosa de sucesos imaginados. Aunque participen en ella, a veces, elementos reales o históricos, siempre se dan entremezclados con personajes y acontecimientos puramente imaginarios.

Complejidad de la novela. La novela participa en algo de todos los géneros literarios.

a) De la *épica:* Aunque, a diferencia de la épica, no maneja el pasado absoluto, sino que envuelve cierta actualidad, lo decisivo en la novela es también el elemento narrativo, que va desenvolviendo las notas ambientales y está en íntimo contacto con la evolución del personaje. Se diferencia de los conocidos subgéneros épicos por estar escrita en prosa, por ser preferentemente inventada y por prestar atención a personajes y acciones carentes de grandeza heroica.

b) De la *lírica:* Como toda manifestación artística literaria, la novela oculta un fondo lírico, porque es el reflejo de una postura vital, de una concepción integral del mundo.

c) Del *drama:* La novela moderna, que ha abandonado la trama como elemento esencial para refugiarse en lo psicológico, reviste, como el drama, la forma de conflicto y

de tensión del hombre consigo mismo o con la sociedad. No es raro, por lo mismo, que adopte la forma de diálogo.

Elementos de la novela. Toda novela ha de contener los siguientes elementos:

a) *Asunto, acción* o *argumento,* que es la sucesión de los hechos, y puede ser enormemente vario. En realidad no tiene límites, pudiendo abarcar tanto hechos reales como imaginarios.

b) *Descripción del ambiente,* ya que gracias a él nos situamos en la misma atmósfera del personaje y podemos comprender mejor los motivos de su actuación. Mas el buen novelista no se circunscribe a referir circunstancias de una realidad anodina e intrascendente, sino que concibe un mundo estético propio tan real como el que le rodea, pero con una atmósfera que refleja su posición personal.

c) *Personajes,* bien caracterizados, que se mueven en un ambiente y llevan a cabo los hechos. Al principal, sobre todo, debe contemplársele desarrollándose en su personalidad rumbo al triunfo o al fracaso, merced a su problemática, a lo largo de la novela, en un ineludible desenvolvimiento temporal.

d) *Punto de vista del autor.* Es lo que proporciona el tono especial a la novela.

Evolución de la novela. ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA. Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media surge la novela como un desprendimiento o evolución de la épica. Durante la compleja época helenística desarrolla la literatura griega un tipo de relato novelesco que describe las complicadísimas aventuras de dos enamorados que, tras mil peripecias, vuelven a reunirse. Al lado de esta clase de novelas nos brinda otras que se desarrollan en un delicioso —y artificioso— ambiente pastoril. *Dafnis y Cloe,* de Longo, es su más prototípico ejemplar. Carácter meramente narrativo poseen también en Roma el *Satiricón* de Petronio y el *Asno de oro* de Apuleyo, combinado en esta última con elementos simbólico-religiosos.

Las narraciones novelescas más características de la Edad Media son los "libros de caballerías" Su origen hay que

buscarlo en aquellos "romans courtois", que aparecen en Francia cuando el sentimiento colectivo de la épica deriva hacia la novela. Esos relatos caballerescos en verso se nutrieron de diversos temas, pero muy en particular de viejas leyendas bretonas de origen céltico. Los temas de Tristán, de los Caballeros del rey Arturo y de Percival o Párs ifal obtuvieron mayor difusión. Junto a esta novela, que representa el ideal de un pequeño núcleo cortesano, la naciente burguesía europea expresa su visión realista de la vida en un género novelístico propio.

Al difundirse por todo el Continente el poema caballeresco francés da origen a los verdaderos *Libros de Caballerías,* que exponen, ya definitivamente en prosa, los mismos o similares asuntos. Al lado del valor del caballero, enaltecen también su cortesía, su fidelidad amorosa y su apoyo a débiles y oprimidos. Este género de novelas alcanzó su máxima difusión en España, hasta que Cervantes acabó con ellas.

RENACIMIENTO. El Renacimiento contempla el orto de dos nuevas variedades novelísticas: la *pastoril,* de tendencia idealista, basada en la literatura bucólica de los clásicos, contiene descripciones de bellos paisajes y diálogos amorosos entre refinados pastores; y la *picaresca,* que, a lo largo de una serie de episodios, sin más unidad que la presencia del protagonista, hace desfilar una pintoresca galería de tipos humanos, trazados con sabia técnica realista, intención satírica y agudo sentido del carácter.

Ambas tendencias, realismo e idealismo, confluyen en la incomparable obra de Cervantes, quien da dimensión psicológica a la novela y describe la evolución del personaje como reflejo de su concepción del mundo. Con el Manco de Lepanto queda perfilada ya la novela moderna, tan prolífica en nuevas especies.

DEL ROMANTICISMO A NUESTROS DÍAS. La novela prerromántica, que se caracteriza por la libre y sincera expresión de los sentimientos amorosos, tan sofrenada hasta entonces por la actitud "racional" de los neoclásicos, suele enfundarse en un estilo apasionado y lacrimoso. Siguiendo los pasos de ciertas novelas sensibleras y moralizantes inglesas, van apa-

reciendo la *Nueva Eloísa* de Rousseau y *Pablo y Virginia* de Saint Pierre, hasta llegar al *Werther* de Goethe.

La tendencia romántica a evocar épocas lejanas, ornándolas con todos los colores de la fantasía, provoca la aparición de un tipo de novela histórica, más brillante y sentimental que exacta en su evocación del pasado. Es la hora de Walter Scott, Manzoni y Víctor Hugo.

Balzac y Stendhal prenuncian, en plena época romántica, las tendencias que no tardarían en imponerse en todo el orbe. También Dickens confiere creciente importancia a la descripción del ambiente y al análisis psicológico de los personajes, lo mismo que Pereda, Galdós o la Pardo Bazán. Pero es en Francia donde llega a su cumbre la novela realista, para ceder más tarde el puesto a la escuela naturalista, cuyos máximos corifeos fueran Zola y los Goncourt.

Deseos de reforma social, compasión por el dolor humano y sutiles análisis psicológicos son los rasgos distintivos de los novelistas rusos de fines del pasado siglo. Tolstoi y Dostoyevski gozaron de inmensa popularidad en todo el mundo.

Durante los primeros años del siglo XX mantiene la novela los rasgos del género propios de la época realista. A partir de la primera guerra mundial se dedica a ensayar toda suerte de innovaciones técnicas y se colma de análisis psicológicos y de disquisiciones de tipo intelectual, para dar paso a la narración que predomina en nuestros días: la que trata de alcanzar la máxima tensión y de ofrecernos la entraña viva de la realidad, o el sentido último de la existencia, colocando a los personajes en una situación extrema, en las que se han llamado "situaciones límite"

Clasificación de las novelas por su forma. Es lo normal que el novelista narre en tercera persona, haciendo intervenir en ocasiones el diálogo: novelas *narrativas*. Hay novelas, empero, en que es exclusivo el diálogo: novelas *dialogadas*. Otras están escritas en primera persona, siendo el novelista un personaje de la obra: novelas *autobiográficas*. Se dan, en fin, algunas en las que la materia novelesca se desarrolla en la forma de una correspondencia epistolar entre dos o más personajes: novelas *epistolares*.

NOVELAS-RÍO. Cuando las novelas son de grandes proporciones, abarcan un gran espacio de tiempo y numerosas acciones entremezcladas, con el propósito de ofrecer una imagen panorámica y total de la sociedad de una época, reciben el nombre de *novelas-río*.

FOLLETINES. Son novelas de larga extensión, por lo regular, que excitan la sensibilidad superficial de los lectores ingenuos, mediante la exposición de los sufrimientos de personajes "buenos", víctimas de la crueldad de los "malos"

Variedades de la novela por su tema. Según concedan mayor o menor importancia a determinados rasgos, que suelen coexistir en todas ellas, pueden ser de distintas clases las novelas. He aquí algunas:

DE AVENTURAS. Aquella en la que predomina el interés por la acción y que refiere sucesos extraordinarios, lances peligrosos y emocionantes.

HISTÓRICA. Toma por asunto la vida de un personaje o un acontecimiento histórico y trata de pintar, con mayor o menor fidelidad, las costumbres de una época. Combina, por lo general, la acción fingida con los sucesos históricos.

PASTORIL. Fue una variedad literaria propia del Renacimiento. Proponíase reflejar la vida apacible del campo, para lo cual elegía sus personajes de entre pastores y los hacía dialogar de una manera harto convencional y artificiosa.

PICARESCA. Género genuinamente hispánico. Su personaje central suele ser un pícaro al servicio de diferentes amos, que va relatando sus andanzas al tiempo que describe las costumbres de la sociedad en que se mueve.

DE COSTUMBRES. Describe las formas de la existencia cotidiana en una sociedad determinada: su manera de ser, usos, creencias, personajes.

POLICÍACA. Aquella en la que la reconstrucción de un hecho delictivo, las posibilidades de su realización, el examen de los personajes sospechosos y el descubrimiento del

culpable constituyen el proceso intelectual, que da interés al relato.

SOCIAL. Plantea problemas de la vida social o política, describiendo la manera de vivir o las reacciones de un grupo o clase social.

IDEOLÓGICA o *de tesis*. Se sirve de la narración para sostener y propagar determinadas doctrinas sociales, religiosas o políticas, exponiendo sus argumentos con la acción de los personajes.

PSICOLÓGICA. La que analiza, de modo muy especial, las pasiones, tendencias y secretos del corazón humano, reflejándolos en los peculiares temperamentos de los personajes.

DE CARÁCTER. La que no tanto pretende mostrar estados de ánimo, cuanto la personalidad misma de los seres humanos que en ella intervienen.

DIDÁCTICA. Expone los descubrimientos y adelantos de la ciencia a través de narraciones amenas e interesantes, con el fin de instruir a los lectores.

FANTÁSTICA. Se caracteriza por el constante empleo de lo maravilloso.

El cuento. Cuento es la narración de una acción ficticia, de carácter sencillo y breve extensión. Ofrece gran variedad de asuntos, y, en su desarrollo, goza el autor de suma libertad para echar mano de todos los recursos poéticos y para usar de los más variados tonos. Su técnica exige gran capacidad de síntesis, combinada con una serie de cualidades estéticas, que dejan en el ánimo del lector la impresión de que el relato cumple una verdadera misión estética.

Así como la novela, según lo que entendemos hoy por tal, es un género relativamente moderno, la narración que se ha llamado cuento, sea de origen popular o culto, aparece ya en la más remota antigüedad. Cuentos hay ya en la literatura egipcia, en la india, en la persa, en las clásicas, en las antiguas germánicas, como los habrá más tarde en todas las que van surgiendo a la vida, aunque sea menester

llegar al siglo XIX para que veamos rigurosamente definidos los contornos del cuento como expresión literaria autónoma, ya que antes se prestaba a confusión con la fábula, la novela corta, el poema narrativo, la leyenda, etc.

La novela corta distínguese del cuento en que, no obstante su brevedad, contiene los elementos esenciales de la novela.

Apólogo. No siempre se ha distinguido cabalmente del cuento la fábula o apólogo. Pero mientras que aquél mira al puro entretenimiento, éste, breve relato con acción alegórica, en el que los personajes son a menudo seres irracionales, conlleva una intención moralizante.

Poco a poco se ha ido reservando la prosa para el cuento de contenido no didáctico y el verso para el apólogo o fábula, género que está, por cierto, en decadencia.

La trayectoria del apólogo va de Oriente a Occidente. Esopo lo cultiva en Grecia, Fedro en Roma. En el siglo XIII circulan ya varias compilaciones por diversos países de Europa. Los siglos XVII y XVIII verán escribir sus fábulas a poetas como Lafontaine, Lessing, Iriarte y Samaniego.

Los cuentos y apólogos han solido ofrecerse reunidos en colecciones, que son, en algunos casos, muy extensas. Dichas colecciones pueden agrupar los cuentos o apólogos ligando unos con otros como formando cadena: tales las *Mil y una noches,* el *Decamerón* de Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer; o bien yuxtaponiendo una serie de relatos independientes entre sí, como los cuentos de Grimm, de Andersen y de tantos otros.

La leyenda. Muy parecida al cuento es la leyenda, narración de un hecho real, muy anterior, que la fantasía popular ha novelado deformándolo. La diferencia entre las dos variedades estriba en que la leyenda no relata hechos imaginados por el poeta, sino que toma para asunto de su narración tradiciones populares, casi siempre de carácter maravilloso. La leyenda medieval perdura a través del Romancero y alcanza su apogeo, como género literario propio, en el Romanticismo. Poetas como Bécquer o Zorrilla han trabajado bellísimas leyendas.

La balada. Es una composición, mezcla de lírica y épica, corta y sencilla, en que se describe una escena, un paisaje, un hecho al parecer de poca importancia, pero cuyo relato está bañado de un sentimiento vago y melancólico. Suelen encerrar una honda verdad filosófica, y su aire de ingenuidad y sencillez las torna excepcionalmente emotivas.

Oriundas del norte y centro de Europa, muy populares siempre en Alemania, el Romanticismo se encargó de divulgarlas por los países mediterráneos. Autores de baladas que gozan de justa fama fueron Goethe, Schiller, Uhland y Heine.

EL PESCADOR

Hinchada el agua, espumajea,
mientras sentado el pescador,
que algún pez muerda el anzuelo
plácido aguarda y bonachón.
De pronto la onda se rasga,
y de su seno, oh maravilla,
toda mojada una mujer
saca su grácil figurilla.

Y con voz rítmica le increpa:
—¿Por qué valiéndote de mañas,
hombre cruel, tiras de mí
para que muera en esta playa?
¡Si tú supieras qué delicia
allá se goza bajo el agua,
tal como estás te arrojarías
al mar, dejando en paz la caña!

¿No ves el sol, no ves la luna
cómo en las ondas se recrean?
¿Doble de hermosos no parecen
cuando en las aguas se reflejan?
¿No te seduce el hondo cielo
cuando su azul, húmedo muestra?
Cuando este aljófar lo salpica
¿del propio rostro no te prendas?

Hinchada el agua, espumajea,
del pescador lame los pies;
siente el cuitado una nostalgia,
cual si a su amada viera fiel.
Cantaba un tanto la sirena,
todo pasó en un santiamén;
tiró ella de él, resbaló el hombre.
ya nunca más se dejó ver.

Goethe.

LA POESÍA LÍRICA

Poesía lírica. La poesía lírica toma su nombre de la *lira,* el instrumento de cuerdas con el que se acompañaban en Grecia ciertos cantos. Separadas posteriormente por completo música y poesía, siguieron llamándose líricas las composiciones poéticas que, desde el punto de vista literario, conservaban los caracteres distintivos de las antiguas obras líricas. Aun después de haberse convertido en poesía para la lectura no ha perdido este género aquella condición de armonía y ritmo que le caracterizara en sus orígenes.

Poesía lírica es aquella en que el poeta, buscando la inspiración dentro de sí mismo, expresa sus sentimientos personales acerca de algunos temas básicos por medio del lenguaje de la belleza. Aunque no sea regla general, suelen abundar en el lenguaje lírico imágenes, tropos, exclamaciones, vocablos infrecuentes en el habla ordinaria y construcciones poco usuales, como el hipérbaton o alteración del orden lógico de las palabras.

La lírica se expresa ordinariamente en verso, lo cual no empece para que reconozcamos calidades líricas en ciertas páginas en prosa. Hay en ellas poesía, aunque no en verso.

Esencia de la poesía lírica. La lírica, expresión de los más íntimos sentimientos del alma, es esencialmente subjetiva. Desde el punto de vista estético, lo lírico es una categoría, y no únicamente un género literario. Su valor reside en esa fusión misteriosa del significado de la palabra con la música del lenguaje. Música y palabra, en mágica síntesis, constituyen el secreto de la lírica: por eso el vate lírico prefiere el verso a la prosa. Su ideal sería poder expresar las propias emociones sin sucesión de palabras; mas como el lenguaje es precisamente encadenamiento de sonidos, con este obstáculo ha de luchar el poeta.

La lírica es consecuencia de una eclosión emocional, que se repite a lo largo de toda la historia humana. Palabras hechas música, cuyo sentido lógico poco importa, son los elementos de este género de poesía. Ésta es la causa por la

que la lírica brota con su forma hecha, o sea que fondo y forma crecen simultáneamente en ella. El someterse a la métrica puede privar a lo lírico de esa libertad elemental que constituye una de sus peculiaridades.

Lo lírico, como manifestación de realidades íntimas y transcendentales, es dable encontrarlo en cualquier tipo de expresión literaria: en el teatro, en la épica, en la prosa... Es lo esencial poético, lo estético literario puro.

Origen de la lírica. La poesía lírica ha florecido en todas las literaturas y en todos los pueblos, lo cual nos lleva a inferir que su origen arranca del fondo mismo del alma humana. En los comienzos de todas las literaturas hay indicios de una simplicísima poesía popular, carente de artificios y elegancias, pero que con sólo la gracia de un ritmo espontáneo y la naturalidad de su expresión alcanza altas cimas de belleza.

Más tarde el poeta culto se vale de todos los recursos literarios para elaborar sus composiciones. El lenguaje se tamiza, se calcula la música de las palabras, se despliegan en constelaciones las metáforas, y los ritmos saben de refinamientos exquisitos. Surge así un mundo poético para mejor evocar la sensación de irrealidad de lo poético. Así brota el poema lírico, ornato de las literaturas de todos los pueblos. Y ni siquiera cuando se enturbia el pensamiento o se bucea en la oscuridad del subconsciente y cuando no traducen ideas las palabras, sino que, perdido el significado, queda solamente flotando este misterio lírico, pierde emoción y estremecimiento este arte.

Tampoco este género literario se ha visto libre de modificaciones a lo largo de los siglos. Desde el esplendoroso lirismo helénico de Píndaro o bíblico de los *Salmos* y del *Cantar de los Cantares,* hasta la poesía pura de nuestros días, ha pasado por mil maneras y escuelas.

Evolución de la poseía lírica. En el siglo VII a.C., hace su aparición en Grecia la poesía lírica, empleando la métrica cuantitativa, basada en la cantidad silábica. Con ella dan rienda suelta a sus sentimientos personales poetas de la talla

de Alceo, Safo, Anacreonte, Arquíloco, Baquílides y Píndaro. El mismo sistema de versificación utilizan los romanos, al tomar como modelos a los grandes líricos griegos, y plasmadas en él nos han legado sus obras perdurables los poetas de la época de Augusto: Virgilio, Horacio y Ovidio.

Al alborear las lenguas romances debió darse una producción lírica de tipo popular, como lo atestiguan las recién descubiertas *jarchas* mozárabes. Los trovadores de Provenza, en el sur de Francia, son ya refinados vates que componen la letra y la música de sus versos en un aristocrático ambiente cortesano. La lírica provenzal desarrolla varios géneros, expresión casi todos del culto caballeresco a la mujer, y se difunde por Europa al desaparecer las brillantes cortes que le habían dado albergue. Imitando a esta escuela se llegó en Italia al "dolce stil nuovo", cuyo máximo exponente sería Dante quien, en la *Vita nuova,* refiere emocionado su amor juvenil por Beatriz y el dolor que le causó su muerte.

Petrarca, para quien la poesía es simplemente belleza literaria, introduce la introspección amorosa a la par que perfila la forma externa del poema siguiendo los modelos clásicos. Aunque se perciben en su poesía lejanos ecos de la provenzal, dótala de rasgos radicalmente nuevos y abre los cauces por los que discurrirá la lírica del Renacimiento, que había de producir a lo largo del siglo XVI, frutos tan logrados como los de Ronsard y la Pléyade en Francia, y los de Garcilaso de la Vega y las escuelas salmantina y sevillana en España.

Cuando el arte del Renacimiento deja de ser natural y espontáneo, para tornarse complicado y artificiosamente original, tanto en los temas como en el estilo, es que hemos entrado ya en los dominios del Barroco. En manos de Góngora, de Quevedo o de Sor Juana, la lírica se enriquece y se complica, aunque por bien diferentes métodos: propende el *culterano* a destacar la belleza sensorial de las cosas, coloreándolas con nuevo brillo a base de un difícil y ampuloso lenguaje rico en metáforas, neologismos e hipérbaton, mientras que el *conceptista,* en un estilo seco, atiende más

a la expresión aguda de una idea ingeniosa, con fines humorísticos o morales.

La obsesión por las reglas, que da tono al arte del Neoclasicismo, engendra la reacción romántica del siglo XIX, en demanda de más amplitud de inspiración y de mayor libertad formal. El Romanticismo estrena un lirismo intimista e individual, que huye de los tópicos habituales de la poesía anterior. Si Goethe y Schiller, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, son capaces de conciliar aún la perfección formal y la serena elevación del arte clásico con la espontaneidad y la emoción del romántico, la legión de poetas que los sigue en todos los países: Novalis y Heine, Byron, Shelley y Keats, Lamartine y Víctor Hugo, Leopardi y Manzoni, Bécquer y Zorrilla, conciben la poesía como expresión de las más hondas e indefinibles inquietudes del alma y no como reflejo del mundo externo.

Renegando del Romanticismo, el Parnaso desautoriza la directa expresión de los sentimientos personales y cifra la esencia de la poesía en la representación de la belleza plástica, en un estilo limpio y brillante. Un nuevo derrotero lo señala el Simbolismo, al preferir los efectos musicales a los pictóricos, lo vago e indefinible a la precisión parnasiana de un Leconte de Lisle o de un Heredia. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Verlaine son creadores de un nuevo lenguaje poético, pleno de vaguedad y de misterio.

Del Simbolismo derivan la mayor parte de las escuelas poéticas de la primera mitad del siglo XX, empeñadas en despojar a la lírica de todo aquello que pudiera empañar su transparencia. El Superrealismo, al prescindir de la razón y de la lógica, ha conducido al hallazgo de nuevas fórmulas expresivas y su influjo en la poesía posterior ha resultado decisivo. En los poetas actuales se advierte un deseo de mayor contacto con la eterna problemática del hombre. De la poesía "desarraigada", que no interpreta al mundo como un todo armonioso y sereno, sino como angustia y caos, conducen algunos vates su obra hacia finalidades concretas inmediatas. No se estancan en la queja, en el lamento elegíaco, sino que pretenden influir sobre la conciencia colec-

tiva, convirtiendo la poesía en instrumento de acción social y política.

Variedades de la poesía lírica. Median, entre la poesía clásica y la actual, variaciones sustanciales, aunque sólo nos atuviéramos a la forma. En los poemas líricos escritos de acuerdo con las normas tradicionales están previstos por los preceptistas, y vienen repitiéndose con apenas modificaciones a lo largo de los siglos, los recursos estilísticos. No ocurre lo mismo en los de la lírica actual, ya que, al intentar los poetas la expresión original de su personal sentir y la interpretación intuitiva de la realidad, ha tomado nuevos derroteros la poesía lírica.

Atendiendo a su procedencia y transmisión, distinguimos poesía *culta* y poesía *popular*. Los poemas *cultos,* elaborados con un lenguaje cuidado y una métrica perfecta, están escritos por un poeta que los destina a una minoría de lectores entendidos. Los poemas líricos de tipo *popular,* obra, por lo general, de autores anónimos, se transmiten oralmente de una a otra generación y se caracterizan por una aparente sencillez de forma.

De acuerdo, en fin, con el tono general de la composición y la medida de los versos empleados, vienen clasificándose tradicionalmente los poemas líricos en *mayores* y *menores*. A los primeros pertenecen la oda, la elegía y el himno. Los poemas líricos menores son más breves y ligeros y forman un grupo integrado por la canción, el soneto, el madrigal y la serie de variedades que a continuación enumeraremos.

ODA. De *odé,* canto. Llamábase así en Grecia a cualquier composición destinada a ser cantada. Es un poema lírico que celebra temas nobles de muy diversa naturaleza. Según el asunto que trate puede ser religiosa, heroica, moral o filosófica y amorosa. A todas es común un lenguaje de gran elevación y una inspiración exaltada. La lira, la estancia, la estrofa sáfica y la silva han sido los moldes más indicados para enmarcar el empaque de la oda.

Al poeta griego Anacreonte debe su nombre la oda anacreóntica, que suele ser catalogada entre los poemas líricos

menores. Considera la vida bajo su aspecto agradable y frívolo, celebrando los placeres fugaces del amor, del vino y de la diversión.

EN LA ASCENSIÓN

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro
con soledad y llanto;
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

Los antes bien hadados
y los agora tristes y afligidos,
a tus pechos criados,
de ti desposeídos,
a dó convertirán ya sus sentidos?

¿Qué mirarán los ojos
que vieron tu rostro la hermosura
que no les sea enojos?
Quién oyó tu dulzura,
¿qué no tendrá por sordo y desventura?

Aqueste mar turbado
¿quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto
al viento fiero, airado?
Estando tú encubierto,
¿qué norte guiará la nave del puerto?

¡Ay! nube envidiosa,
aun deste breve gozo, ¿qué te aquejas?
¿Dó vuelas presurosa?
¡Cuán rica tú te alejas!
¡Cuán pobres y cuán ciegos, ay, nos dejas!

F. Luis de León.

MORADA DEL CIELO

Alma región luciente,
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
fallece, fértil suelo,
producidor eterno de consuelo;

de púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado,

a dulces pastos mueve,
sin honda ni cayado,
el buen Pastor en ti su hato amado.

Él va y en pos dichosas
le siguen sus ovejas, do las pace
con inmortales rosas,
con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza más renace.

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña,
y les da mesa llena,
Pastor y pasto él solo y suerte buena.

Y de su esfera cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él, sesteando,
de su hato ceñido,
con dulce son deleita el santo oído,

Toca el rabel sonoro,
y el inmortal dulzor al alma pasa,
con que envilece el oro,
y ardiendo se traspasa
y lanza en aquel bien libre de tasa.

¡Oh son! ¡Oh voz! ¡Siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de mí el alma pusiese
y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!

Conocería dónde
sesteas, dulce Esposo, y desatada
desta prisión adonde
padece, a tu manada
viviera junta, sin vagar errada.

F. Luis de León.

HIMNO. Canto de alabanza, al que los griegos denominaban *peán* cuando era en honor de Apolo y *ditirambo* si iba enderezado a Baco. En castellano sustituye, a veces, a la oda, pues la finalidad poética del himno suele ser el

elogio de algún personaje o suceso relevante. También se aplica este concepto a los cánticos litúrgicos de la Iglesia y a composiciones con música que poseen un sentido nacionalista y patriótico o meramente gremial o partidista.

HIMNO A LA INMORTALIDAD

¡Salve, llama creadora del mundo,
lengua ardiente, de eterno saber,
puro germen, principio fecundo,
que encadenas la muerte a tus pies!

Tú la inerte materia espoleas,
tú la ordenas juntarse y vivir,
tú su lodo modelas y creas
miles de seres de formas sin fin.

Desbaratas tus obras en vano,
vencedora la muerte tal vez;
de sus restos levanta tu mano
nuevas obras triunfante otra vez.

Tú la hoguera del sol alimentas,
tú revistes los cielos de azul,
tú la luna en las sombras argentas,
tú coronas la aurora de luz.

Gratos ecos al bosque sombrío,
verde pompa a los árboles das,
melancólica música al río,
ronco grito a las olas del mar.

Tú el aroma en las flores exhalas,
en los valles suspiras de amor,
tú murmuras del aura en las alas,
en el Bóreas retumba tu voz.

Tú derramas el oro en la tierra,
en arroyos de hirviente metal,
tú abrillantas la perla que encierra
en su abismo profundo la mar.

Tú las cárdenas nubes extiendes,
negro manto que agita Aquilón;
con tu aliento los aires enciendes,
tus rugidos infunden pavor.

Tú eres pura simiente de vida,
manantial sempiterno del bien;
luz del mismó Hacedor desprendida,
juventud y hermosura es tu ser.

Tú eres fuerza secreta que el mundo,
en sus ejes impulsa a rodar,
sentimiento armonioso y profundo
de las orbes que anima tu faz.

De tus obras los siglos que vuelan,
incansables artífices son;
del espíritu ardiente cincelan
y embellecen la estrecha prisión.

Tú en violento veloz torbellino,
los empujas enérgico y van;
y adelante en tu raudo camino,
a otros siglos ordenas llegar.

Y otros siglos ansiosos se lanzan,
desparecen y llegan sin fin,
y en su eterno trabajo se alcanzan,
y se arrancan sin tregua el buril.

Y afanosos sus fuerzas emplean
en tu inmenso taller sin cesar,
y en la tosca materia golpean,
y redobla el trabajo su afán.

De la vida en el hondo océano,
flota el hombre en perpetuo vaivén,
y derrama abundante tu mano,
la creadora semilla en su ser.

Hombre débil, levanta la frente,
pon tu labio en su eterno raudal;
tú serás como el sol en oriente,
tú serás, como el mundo, inmortal.

Espronceda.

ELEGÍA. Es el poema del dolor, motivado por circunstancias personales o colectivas. Prefiere los tercetos, la estancia o el verso libre.

Fue, en su origen, una composición fúnebre a la muerte de algún ser querido. Este sentido estricto del poema

elegíaco fue amplificándose hasta convertirse en lamentación por diferentes causas, llegando a cantar, por último, los desengaños amorosos o, en su acepción más amplia, la tristeza de ánimo.

Cabe admitir, en términos generales, dos especies de elegía: la *heroica,* en la cual se deploran las desgracias públicas y de las que son ejemplo imperecedero algunas composiciones de Herrera y Rodrigo Caro, y la íntima y *personal,* en la cual vierte el poeta las penas de su propio corazón. Modelo insuperable de esta última es la elegía de Jorge Manrique a la muerte de su padre.

POR LA PÉRDIDA DEL REY DON SEBASTIÁN

Voz de dolor y canto de gemido
y espíritu de miedo, envuelto en ira,
hagan principio acerbo a la memoria
de aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania mísera suspira,
desnuda de valor, falta de gloria;
y la llorosa historia
asombre con horror funesto y triste
desde el áfrico Atlante y seno ardiente
hasta do el mar de otro color se viste,
y do el límite rojo del Oriente
y todas sus vencidas gentes fieras
ven tremolar de Cristo las banderas.

¡Ay de los que pasaron, confiados
en sus caballos y en la muchedumbre
de sus carros, en ti, Libia desierta,
y en su vigor y fuerzas engañados,
no alzaron su esperanza a aquella cumbre
de eterna luz, mas con soberbia cierta
se ofrecieron la incierta
victoria, y sin volver a Dios sus ojos,
con yerto cuello y corazón ufano
sólo atendieron siempre a los despojos!
Y el Santo de Israel abrió su mano,
y los dejó, y cayó en despeñadero
el carro, y el caballo y caballero.

Vino el día cruel, el día lleno
de indignación, de ira y furor, que puso
en soledad y en un profundo llanto

de gente y de placer el reino ajeno.
El cielo no alumbró, quedó confuso
el nuevo sol, presagio de mal tanto,
y con terrible espanto
el Señor visitó sobre sus males,
para humillar los fuertes arrogantes,
y levantó los bárbaros no iguales,
que con osados pechos y constantes
no busquen oro, mas con hierro airado
la ofensa venguen y el error culpado.

Los impíos y robustos, indignados,
las ardientes espadas desnudaron
sobre la claridad y hermosura
de tu gloria y valor, y no cansados
en tu muerte, tu honor todo afearon,
mezquina Lusitania sin ventura,
y con frente segura
rompieron sin temor con fiero estrago
tus armadas escuadras y braveza.
La arena se tornó sangriento lago,
la llanura con muertos aspereza;
cayó en unos vigor, cayó denuedo;
mas en otros desmayo y torpe miedo.

¿Son éstos, por ventura, los famosos,
los fuertes, los belígeros varones
que conturbaron con furor la tierra,
que sacudieron reinos poderosos,
que domaron las hórridas naciones,
que pusieron desierto en cruda guerra
cuanto el mar Indo encierra,
y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazón seguro y la osadía?
¿Cómo así se acabaron, y perdieron
tanto heroico valor en sólo un día;
y lejos de su patria derribados,
no fueron justamente sepultados?

Tales fueron aquéstos, cual hermoso
cedro de alto Líbano, vestido
de ramos, hojas, con excelsa alteza;
las aguas lo criaron poderoso
sobre empinados árboles subido,
y se multiplicaron en grandeza
sus ramos con belleza;
y extendiendo su sombra, se anidaron

las aves que sustenta el grande cielo,
y en sus hojas las fieras engendraron,
y hizo a mucha gente umbroso velo;
no igualó en celsitud y en hermosura
jamás árbol alguno a su figura.

Pero elevóse con su verde cima,
y sublimó la presunción su pecho,
desvanecido todo y confiado,
haciendo de su alteza sólo estima.
Por eso Dios lo derribó deshecho,
a los impíos y ajenos entregado,
por la raíz cortado;
que opreso de los montes arrojados,
sin ramos y sin hojas y desnudo
huyeron dél los hombres, espantados,
que su sombra tuvieron por escudo;
en su ruina y ramos cuantas fueron
las aves y las fieras se pusieron.

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
murió el vencido reino lusitano,
y se acabó su generosa gloria,
no estés alegre y de ufanía llena;
porque tu temerosa y flaca mano
hubo sin esperanza tal victoria,
indigna de memoria;
que si el justo dolor mueve a venganza
alguna vez el español coraje,
despedazada con aguda lanza,
compensarás muriendo el hecho ultraje;
y Luco amedrentado, al mar inmenso
pagará de africana sangre el censo.

Fernando de Herrera.

CANCIÓN. Es una composición que trata de un tema, de ordinario amoroso, en un tono vibrante y apasionado.

Deriva, como novedad lírica culta, de la "canzone" italiana importada de la Provenza por Petrarca. Característica común a estas canciones es que suelen desarrollar un solo pensamiento, que exhibe en cada estrofa una faceta distinta. Son sus metros más frecuentes la estancia y la lira y fueron cultivadas por casi todos los poetas del Siglo de oro. Modernamente ha perdido su rigidez y se tiene por canción

a cualquier poema lírico de tono contemplativo, a un canto subjetivo sobre cualquier tema.

En el aspecto popular, no se ajusta la canción a definición ninguna. Resultaría imposible enumerar la sorprendente variedad de formas en que se expresa la canción popular castellana, de incomparablemente mayor riqueza métrica que la culta.

LLAMA DE AMOR VIVA

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro.

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámpara de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras:
y en tu espirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

S. Juan de la Cruz.

CANCIÓN DE SIRENO

Pasados contentamientos,
¿qué queréis?
Dejadme, no me canséis.
Memoria, ¿queréis oírme?
Los días, las noches buenas,
paguélos con las setenas,
no tenéis más que pedirme;
todo se acabó en partirme
como veis;
dejadme, no me canséis.

Campo verde, valle umbroso,
donde algún tiempo gocé,
ved lo que después pasé,
y dejadme en mi reposo;
si estoy con razón medroso,
ya lo veis;
dejadme, no me canséis.

Vi mudado un corazón,
cansado de asegurarme;
fue forzado aprovecharme
del tiempo y de la ocasión;
memoria do no hay pasión,
¿qué queréis?
Dejadme, no me canséis.

Corderos y ovejas mías,
pues algún tiempo lo fuisteis,
las horas ledas o tristes,
pasáronse con los días;
no hagáis las alegrías
que soléis,
pues ya no me engañaréis.

Si venís por me turbar,
no hay pasión, ni habrá turbarme,
si venís por consolarme,
ya no hay mal que consolar;
si venís por me matar
bien podéis;
matadme y acabaréis.

Jorge de Montemayor.

CANCIÓN DE LAS VOCES SERENAS

Se nos ha ido la tarde
en cantar una canción,
en perseguir una nube
y en deshojar una flor.

Se nos ha ido la noche
en decir una oración,
en hablar con una estrella
y en morir con una flor;

y se nos irá la aurora
en volver a esa canción,
en perseguir otra nube,
y en deshojar otra flor;

y se nos irá la vida
sin sentir otro rumor
que el del agua de las horas
que se lleva el corazón.

J. Torres Bodet.

MADRIGAL. Breve composición lírica, con la que se expresa un sutil y delicado requiebro amoroso. Generalmente se usa en él la silva.

MADRIGAL

Ojos claros, serenos,
si de dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,

porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

Gutierre de Cetina.

MADRIGAL

Por tus ojos verdes yo me perdería,
sirena de aquellas que Ulises, sagaz,
amaba y temía.
Por tus ojos verdes yo me perdería.

Por tus ojos verdes en los que, fugaz
brillar suele, a veces, la melancolía;
por tus ojos verdes tan llenos de paz,
misteriosos como la esperanza mía;
por tus ojos verdes, conjuro eficaz,
yo me salvaría.

Amado Nervo.

EPITALAMIO. Poema destinado a ser cantado en una boda. Es una composición culta, de no muy pródigo empleo, que no debe confundirse con los populares "cantos de boda", reflejo de la alegría que reina en las fiestas nupciales.

SONETO. De él tratamos ya como combinación métrica. Es un poema lírico en el que cabe una gran variedad de argumentos y de tonos. Es característica suya la unidad y densidad de pensamiento, que va creciendo en fuerza a medida que se acerca el final, en donde suele situarse el concepto más importante o la imagen más brillante.

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lirio bello;

mientras a cada labio, por cogello
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal, luciente,

no sólo en plata o en viola trocada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Góngora.

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el ángel me decía:
"Alma asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!"

Y cuántas, hermosura soberana:
"mañana le abriremos", respondía,
para lo mismo responder mañana.

Lope de Vega.

Pastor, que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
Tú, que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos.

Vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, Pastor, que por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados
pues tan amigo de rendidos eres.

Espera, pues, y escucha mis cuidados...
Pero ¿cómo te digo que me esperes
si estás para esperar los pies clavados?

Lope de Vega.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera.

Mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Quevedo.

LA GIRALDA

Giralda en prisma puro de Sevilla,
nivelada del plomo y de la estrella,
molde en engaste azul, torre sin mella,
palma de arquitectura sin semilla.

Si su espejo la brisa enfrente brilla,
no te contemples —¡ay, Narcisa!— en ella;
que no se mude esa tu piel doncella,
toda naranja al sol que se te humilla.

Al contraluz de luna limonera,
tu arista es el bisel, hoja barbera,
que su más bella vertical depura.

Resbala el tacto su caricia vana.
Yo mudéjar te quiero y no cristiana.
Volumen nada más: base y altura.

G. Diego.

INSOMNIO

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño, y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta tí las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño;
yo, insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por el sueño.

G. Diego.

UMBRÍO POR LA PENA

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.

Pena con pena y pena desayuno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos, penas, me ponen su corona,
cardos, penas, me azuzan sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
circundada de penas y de cardos...
¡Cuánto penar para morirse uno!

Miguel Hernández.

ESTA BARCA SIN REMOS ES LA MÍA

Esta barca sin remos es la mía.
Al viento, al viento, al viento solamente
le ha entregado su rumbo, su indolente
desolación de estéril lejanía.

Todo ha perdido ya su jerarquía.
Estoy lleno de nada y bajo el puente
tan sólo el lodazal, la malviviente
ruina del agua y de su platería.

Todos se van o vienen. Yo me quedo /
— - a lo que dé el perder valor y miedo.
¡Al viento, al viento, a lo que el viento quiera!

Un mar sin honra y sin piratería,
excelsitudes de un azul cualquiera,
y esta barca sin remos que es la mía.

Carlos Pellicer.

LOA. Como poema lírico menor, es una composición en alabanza de virtudes individuales o colectivas.

SÁTIRA. Poema en que se censuran vicios, defectos y costumbres humanos.

La sátira es muy antigua, pero los romanos hicieron de ella un género muy suyo. En Horacio y Juvenal brilla la creación artística en toda su integridad, en aquellos punzantes poemas satíricos de que son autores.

Incluimos la sátira entre las composiciones líricas, como poema especial, destinado a fustigar, pero suele presentarse revestida de un no disimulado matiz didáctico.

EPIGRAMA. Composición poética breve, en la que, con precisión y agudeza, se expresa un único pensamiento principal festivo o satírico. Es una sátira muy breve y sentenciosa. En el latino Marcial tenemos un extraordinario y mordaz autor de epigramas.

ÉGLOGA. Entre los griegos y los romanos égloga equivalía a *idilio*. Es una composición poética perteneciente al género bucólico, o sea, a aquél que pinta la belleza del campo y las costumbres de los pastores un tanto idealizadas. Aunque modernamente se ha ensanchado el sentido y portan este título poemas que nada tienen que ver con los modelos clásicos.

En la égloga tradicional se dan cita lo lírico y lo dramático, pues encierra una acción que se desarrolla con el diálogo de los personajes. Teócrito, Virgilio y Garcilaso pagaron espléndido tributo a este género híbrido.

LA POESÍA DRAMÁTICA

Poesía dramática. El tercero de los grandes géneros literarios se destina a ser interpretado por varios personajes, que representan una acción dentro del marco de un escenario. Se caracteriza por el empleo exclusivo del diálogo entre unos personajes creados por el autor y ajenos a él.

Por su etimología, la palabra *drama* significa acción, y ésta ha de ser representada, no meramente narrada, en un escenario para ser vista por los espectadores. No basta, pues, el diálogo para que una pieza resulte dramática; es menester que una acción acompañe y motive el diálogo. En toda acción dramática, se requiere, en síntesis, que haya acción, diálogo y representación.

Las obras dramáticas y teatrales, sea cual fuere su variedad, pueden estar escritas tanto en verso como en prosa, siendo consideradas estas últimas como una innovación del Romanticismo, que acabó por imponerse en el panorama dramático ulterior.

Orígenes y evolución del teatro. GRECIA Y ROMA. Aunque no faltan indicios de representaciones teatrales en pueblos antiquísimos, fue Grecia la que desarrolló el teatro en una forma que había de resultar decisiva para el mundo occidental. En la Hélade se operó desde muy temprano la escisión entre las representaciones litúrgicas y las populares; se introdujo el diálogo entre un coro y un corifeo; se combinaron los cantos con los ademanes; se acudió al recurso de la máscara y se estableció una técnica teatral sumamente desarrollada, que combinaba plástica, movimiento y poesía.

La tragedia surgió de la evolución de una de las especies de la lírica coral, el *ditirambo,* compuesto en honor de Dionisos, y la comedia probablemente de ciertas mascaradas que se celebraban en honor del mismo dios, en ocasión de la vendimia. El teatro griego alcanza su apogeo en la dorada época de Pericles con trágicos de la categoría de Esquilo, Sófocles y Eurípides y comediantes como Aristófa-

nes. Entre los romanos la tónica de la actividad teatral, ajena ya casi por completo al carácter religioso, no era de muy alta calidad y la profesión de actor, harto menospreciada. A la imitación de la Comedia Nueva griega corresponden las dos grandes figuras del teatro latino, Plauto y Terencio.

EDAD MEDIA. Aunque se dieron en la alta Edad Media algunos autores teatrales, como la monja Hroswita, que tenían a Terencio por modelo, el teatro medieval está ligado esencialmente a temas cristianos: los ciclos de Navidad y de la Pasión adquieren carácter de *representaciones*. El *misterio* —escenas de la vida del Salvador—, con tendencia realista, evolucionará hacia el *auto* historial y éste estará en el origen de las *comedias de santos*. La *moralidad* propende a la alegoría, para transformarse posteriormente en el *auto sacramental*.

También desempeñan algún papel en la Edad Media los *juegos de escarnio* y las *farsas*, interpretadas por juglares.

RENACIMIENTO Y BARROCO. El siglo XVI contempla en casi toda Europa la sustitución del teatro religioso por el profano. Fue el italiano el primero en apropiarse las bellezas de la literatura renacentista, desarrollando un género muy semejante al moderno. El influjo italiano promovió una radical renovación en el teatro que en Alemania organizaban los gremios, así como en Inglaterra, que no tardó en edificar los primeros teatros permanentes. La labor del teatro inglés, que contó, casi desde sus albores, con un genio tan portentoso como Shakespeare, ejerció una profunda influencia en los Países Bajos y en los pueblos de habla germánica, donde la representación iba acompañada del trabajo de unos mimos, que distraían al público durante los entreactos con bailes y payasadas.

Lope de Rueda se aproxima ya, en España, a un teatro popular con fuerza cómica y gracia en el lenguaje. Pero es Lope de Vega el verdadero creador del teatro español. Abandonando la preceptiva clásica, mezcla lo trágico con lo cómico, funde lo erudito y lo popular e incorpora al teatro la leyenda y la historia. Una serie de talentos continúa su obra. Calderón de la Barca complica la escenografía, uti-

liza un lenguaje conceptuoso, intensifica el sentido del honor, hinche de contenido filosófico algunas de sus comedias y crea definitivamente el auto sacramental.

Donde mejor se observa el carácter académico y preceptista de la literatura francesa del siglo XVII es en las tablas. En el polo opuesto al teatro nacional y popular de Shakespeare y de Lope, geniales dramaturgos como Corneille y Racine sujetan sus producciones a una preceptiva sabiamente elaborada. Las teorías clásicas de las *tres unidades* (de acción, lugar y tiempo) y la distinción entre comedia y tragedia son aplicadas con todo rigor por los autores galos. Los temas no se enraizan en la historia nacional y los elementos líricos populares brillan por su ausencia. Es un tipo de teatro cortesano y académico, propio para deleitar a una minoría culta. La comedia de Molière tiende más al estudio de los personajes que a la intriga o al chiste fácil. La pintura de los caracteres y la habilidad en el desarrollo de la trama son extraordinarias. No es de extrañar que fuera tan imitado este teatro en otros países.

DEL ROMANTICISMO A NUESTROS DÍAS. Por su genio vigoroso, fuerza dramática y patética expresión de afectos el teatro de Goethe y Schiller, unido al de Shakespeare y al español del Siglo de Oro, provocó la aparición del drama romántico. El papel más destacado correspondió a Víctor Hugo, que en el prefacio de *Cromwell* abogaba por la supresión definitiva de las reglas y por la mezcla de lo trágico y lo cómico, y con el estreno de *Hernani* en 1830 dio lugar a una verdadera batalla campal entre clásicos y románticos.

El teatro europeo de mediados del siglo XIX se orientó, al igual que los demás géneros literarios, por los caminos del Realismo, sustituyendo las evocaciones históricas y el estilo efectista del drama romántico por un ambiente contemporáneo y una voluntad de sobriedad expresiva. Tratan de evitarse las exageraciones de la época anterior por medio de una cuidadosa reflexión y un más matizado estudio de la realidad psicológica. Este teatro realista suele asociar el costumbrismo con una tesis moral o social. Su máxima luminaria es el noruego Ibsen.

Bien metidos ya en el siglo XX, prolifera el teatro dirigido a pequeños núcleos capaces de valorar los avances técnicos realizados por el autor, o de interesarse por la problemática psicológica, moral, ideológica... por él propuesta. No falta un teatro mayoritario, pero su papel social, como espectáculo de masas, ha sido asumido por el cine. Dos fenómenos cabe destacar: la casi total desaparición del teatro de costumbres y el intento de utilizar a fondo los recursos escenográficos, con el objeto de incrementar la sugestión de la parte literaria y de devolver plenamente al teatro su condición de espectáculo.

Elementos de la poesía dramática. La dramática se nutre de pasiones, sentimientos y caracteres humanos; no es sino la vida humana convertida en espectáculo. No se concibe la poesía dramática sin

A) LA LUCHA, OPOSICIÓN Y CONFLICTOS que ocasiona el choque de ideas, pasiones e intereses. Lucha e intereses que dejan de ser puramente internos, para revelarse por la acción y traducirse al exterior en lances y situaciones que reflejan la tensión de la vida.

B) ACCIÓN DRAMÁTICA, que en vez de progresar lentamente, al igual que en la novela, se concentra en el limitado tiempo de la representación. Si no admite episodios que retarden su curso, sí son compatibles con ella la variada lucha de las pasiones e intereses, los cambios, incluso imprevistos, de la acción misma y los contrastes de situaciones y caracteres. De lo que de ningún modo precisa es de las famosas unidades de lugar y tiempo, tan cacareadas por los preceptistas de la escuela neoclásica.

C) UNA DETERMINADA ESTRUCTURA, en la que es dable distinguir tres partes: exposición, nudo y desenlace.

La *exposición* pone al público al tanto de los antecedentes de la acción, mediante el procedimiento que considere más adecuado el dramaturgo. Griegos y latinos se servían para ello de un personaje que salía a escena antes de comenzar la representación y explicaba el asunto de la obra en un breve prólogo. Generalmente se va desenvolviendo a la par que progresa la acción y el espectador se va enterando de ella con el correr del diálogo.

En el *nudo* o trama llegan a su clímax las fuerzas en pugna. En esta parte central del drama ha de ir en aumento la complicación, a medida que la acción se desenvuelve, sin que degenere, empero, en confusión o inverosimilitud.

El *desenlace,* que suele situarse al final de la obra y hacia el cual se precipita desde un principio el drama. El desenlace debe ser *natural* y *lógico,* emanado del fondo mismo del argumento y como resultado de los actos de los personajes; *rápido* e *inesperado,* a fin de que en ningún momento decaiga el interés; *decisivo* y *completo,* sin dejar la menor duda en el ánimo del espectador. El desenlace puede ser *feliz,* nacido de la conciliación de los elementos en pugna, o *desgraciado,* cuando esos elementos no son capaces de evitar la catástrofe.

D) CARACTERES dramáticos bien definidos. Los distintos personajes de la obra dramática encarnan caracteres ricos en valores psicológicos, que han de irse transparentando a través de sus actos y palabras. Nada menos dramático que el que cada personaje describa su carácter o que otro se encargue de describirlo. Los personajes de una obra teatral deben ser criaturas animadas, complejas, enérgicas, dotadas de una individualidad y de una plenitud de vida como las que ofrece la realidad misma.

E) INTERÉS. Un interés engendrado por múltiples factores, cuales son la verdad hondamente humana de los caracteres, el choque y conflicto de las pasiones, el colorido de los sucesos, las situaciones dramáticas, la importancia del pensamiento cuando la obra es de tesis, la viveza y agilidad del diálogo, el adecuado empleo de los recursos técnicos, etc.

La singular mezcla de emoción y de sorpresa que produce en el espectador el concertado juego de los factores apuntados se denomina *efecto dramático,* el cual no debe confundirse nunca con el *efectismo,* o modo de impresionar con recursos poco estéticos, aprovechándose de la sorpresa o irreflexión del público.

F) LA EXPRESIÓN Y EL DIÁLOGO. En la *expresión* dramática ha de vibrar de continuo el acento de la sinceridad. Debe ser *vigorosa,* sin rayar en el énfasis o en la violencia; *sentida,* que no sentimental, sin sutilezas ni falsa retórica;

natural y *sencilla,* sin afectación alguna. En términos generales, debe brotar la expresión del carácter del personaje, de su estado anímico y del proceso de la acción dramática.

El *diálogo* ha de ser tal que jamás desdiga de la condición y psicología de los personajes, que han de expresarse siempre como quienes son. Si es rápido y animado contribuye al interés. El autor no debe servirse de él para exponer la tesis que tal vez contenga su obra. Esa tesis debe resultar más de la acción misma que de lo que digan los personajes.

Factores no literarios. Además de los elementos señalados, habrá que tener en cuenta una serie de valores no literarios, cuya finalidad no es otra que ponerse al servicio de la poesía dramática. Tales son la *escenografía,* que ahorra, prodigando sus recursos, las descripciones y crea el ambiente de la obra; el *ritmo de la escena,* o sea, la armónica y expresiva disposición de todos los elementos plásticos del escenario; la *mímica y la voz* de los actores, que, con su interpretación de los sentimientos de los personajes, realzan el valor del texto; los *juegos de luz,* con los que se llega hoy día incluso a revelar estados de ánimo; los *efectos sonoros* que, merced a las técnicas actuales, pueden dar al teatro una posibilidad de sugerencia próxima a la del cine; la *música,* que puede resultar tan expresiva como para revelar tensiones interiores, etc.

La forma externa. Por lo que a la forma externa se refiere, la obra dramática hállase constituida por actos, cuadros, escenas, diálogos, monólogos y apartes.

Son muy raras las obras en las que se desarrolla ininterrumpidamente de principio a fin la acción. Lo ordinario es que se presenten dos, tres o más momentos del conflicto separados por descansos, o entreactos, en la representación.

Acto, o jornada, como se le llamaba antiguamente, es la parte del drama marcada por el intervalo entre la subida y el descenso del telón.

Ningún fundamento existe para que la obra dramática deba tener un determinado número de actos. Constará de

los que requiera el argumento, si bien la distribución tripartita parece ser la más lógica, usando el primer acto para la *exposición* o planteamiento del problema, el segundo para el *nudo,* donde se desarrolla y complica, y el tercero, donde se resuelve, para el *desenlace.* Pero no escasean las obras que poseen dos, cuatro o más actos. A algunas se les añade un *prólogo* o un *epílogo* breves.

CUADRO. Es la parte del acto en que se mantiene la misma decoración. A veces, por exigencias del argumento, conviene dividir un acto en varios cuadros, con unidad relativamente independiente.

ESCENA. Los actos o los cuadros se subdividen en escenas. Es la parte del acto en que figuran los mismos personajes. Cuando entra alguno diferente, o sale otro de los que había en el escenario, comienza una nueva escena. Es éste un punto delicado en la obra dramática, ya que el cambio de escenas ha de ser motivado y natural, es decir, que la entrada, salida y permanencia de los personajes se desprendan de la obra misma y estén justificadas.

DIÁLOGO. Conversación entre dos o más personajes. El diálogo es la forma literaria propia de la acción teatral. Debe ser vivo, animado, enérgico, siempre interesante, sin pecar de excesivamente largo o monótono.

MONÓLOGO, o soliloquio, son las palabras que pronuncia un personaje, que se halla o cree hallarse solo en escena, por medio de las cuales manifiesta su estado de ánimo o sus proyectos. Muy interesantes han de ser para que se los tolere largos. Los excesivos parlamentos restan movilidad y no suelen ser del agrado del público actual.

APARTE. Frases dichas por uno o varios interlocutores, fingiendo que las oye el público mas no los demás actores que figuran en la escena.

Tanto el monólogo como el aparte son convenciones de las que no conviene abusar en demasía.

LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

La tragedia. La tragedia, la comedia y el drama son los tres grandes géneros de la poesía dramática.

La tragedia es una obra dramática extensa, en la que el diálogo, la acción y los caracteres están revestidos de solemnidad y cuyo final es de índole infausta. Los personajes que en ella intervienen son víctimas de terribles pasiones que no pueden dominar, cual si estuvieran gobernados por la fatalidad. De ahí el lenguaje elevado en que deben expresarse. Alguno o algunos de ellos perecen violentamente.

Cuando la pasión se apodera de un ser humano, haciéndolo salir de su cauce, se produce la tragedia, que no tiene otra solución posible que el desenlace doloroso o catástrofe. Y únicamente posee grandeza cuando es así. Si lo que provoca el conflicto son circunstancias no íntimas sino externas, se pierde el sentido profundo de la tragedia.

La tragedia centra su interés en la crisis a que ha conducido la postura del protagonista, y encierra una finalidad aleccionadora: por medio de la compasión purga los ánimos de las pasiones. Es la *catarsis*.

En su sentido estricto, la tragedia nace en Grecia y en Grecia muere. El teatro posterior, con la salvedad de los trágicos franceses, apenas tiene relación íntima con la tragedia clásica. En la griega, los acontecimientos que se sucedían y las calamidades que abrumaban a los personajes provenían de la fatalidad inexorable. En la moderna, no es la fatalidad el móvil de acción, sino el libre albedrío del hombre, responsable de sus actos.

La comedia. En el polo opuesto a la tragedia, la comedia. Es un poema dramático que intenta ofrecer una reproducción de la vida con sus contrasentidos y complicaciones, sin pretensión trascendental alguna. Su tono es alegre, su finalidad el esparcimiento y no el alto ejemplo. Es característico su final feliz, aunque interfieran elementos de desengaño, que empañen su aire festivo. A menudo la comedia opone el individuo a la sociedad, lo que da lugar a verdaderos cuadros de costumbres.

Las consecuencias del conflicto planteado pueden ser de orden moral, pero sin las deducciones trascendentales de la tragedia. Otras veces, cuando sólo pretende distraer al espectador, su estilo es puramente cómico.

El *objeto* de la comedia es exponer al criterio del público los extravíos y defectos morales del ser humano. Su *fin* es, deleitando, hacer aborrecibles dichos defectos y extravíos. Su *materia* son las acciones humanas en cuanto se prestan a ser ridiculizadas o a servir de ejemplo una vez corregidas. Los *personajes* no son históricos sino ficticios y, por lo común, de niveles sociales medios o bajos. La *acción* no debe ser ni muy complicada ni sencilla, pero original y verosímil; el *diálogo,* vivo, flexible, de un realismo absoluto; el *estilo,* correcto y natural.

Algunas variedades de la comedia. De entre la enorme gama de comedias: históricas, burlescas, de magia, de costumbres, mitológicas, satíricas, políticas; de santos, novelescas, legendarias, de circunstancias, etc., que no siempre se distinguen bien por los matices que esos subtítulos sugieren, reiteraremos las cuatro especies clásicas, que vienen resaltando los historiadores de nuestra literatura:

Comedias *de capa y espada.* "Aquellas cuya acción pasaba entre personas que no excedían de la esfera de nobles y caballeros".

Comedias *de enredo.* Las que sorprenden al espectador por medio de situaciones cómicas e inesperadas.

Comedias *de carácter.* Las que "satirizan costumbres y vicios presentando con parecida delimitación los caracteres de los personajes".

Comedias *de figurón.* Las que "extreman la sátira hasta convertirla en caricatura"

El drama. Es un género de poesía dramática que desarrolla, con elementos trágicos y cómicos, una acción humana interesante, que se manifiesta con los caracteres de la realidad. Punto medio entre la tragedia y la comedia, responde con más fidelidad que ellas a la realidad de la vida, en la que no todo es triste ni alegre. Mezcla los elementos

de una y de otra, excita mociones dolorosas y agradables, contrapone lo sublime a lo grotesco.

Las pasiones de sus personajes no son tan violentas ni exageradas como en la tragedia. Su tono no es tan elevado, admite, en ocasiones, elementos cómicos y el final suele ser desventurado, con la muerte, incluso, de alguno de sus personajes. Esta mezcla de lo trágico y lo cómico se reconoció con el nombre de *tragicomedia,* que fue común en nuestra literatura hasta pleno siglo XVIII.

El drama goza de una libertad de acción casi ilimitada. Su trama, acción, desenlace, personajes, diálogos, peripecias, situaciones, admiten tantos y tan diversos matices, que caben dramas de carácter religioso, histórico, fantástico, de costumbres, pastoril, filosófico, lírico, simbólico, social, de misterio, psicológico, político... Reviste, pues, tantos aspectos y modalidades cuantos pueda ofrecer la vida misma.

Otros géneros dramáticos. Tras los géneros mayores: tragedia, comedia y drama, hay que considerar otros menores, así llamados por la breve extensión de las obras que engloban o por la menor envergadura de sus temas.

AUTO SACRAMENTAL. Se daba en un principio el nombre de *auto* en la literatura española a diversas representaciones teatrales, tanto de índole religiosa como de asunto profano. *Auto sacramental* es una obra dramática en un acto, con personajes alegóricos, que centra su argumento en el misterio de la Eucaristía o en algún dogma fundamental del Catolicismo.

Son los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal. Sus personajes no encarnan seres humanos, sino ideas. Conviértense en símbolos de la Idolatría, la Virtud, la Iglesia, etc. Y así se denominan en la obra. Maestro insuperable en este género f. Calderón de la Barca.

FARSA. Obra teatral cómica, que se escribe y representa con el único propósito de hacer reír al público. Modernamente se aplica esta acepción a la obrita en que lo cómico adquiere caracteres grotescos. En los albores de la literatura española dábase el nombre de *farsa* a obras del teatro profano y religioso indistintamente.

PASO o pasillo. Pieza muy breve y sencilla de asunto cómico, en la que se escenificaba una graciosa anécdota. Era el nombre que daba Lope de Rueda a las farsas. Su origen hay que buscarlo en la interpolación de episodios cómicos entre situaciones dramáticas y lugares diversos para alargar la acción. Los pasos de Lope de Rueda constituyen el antecedente de los entremeses cervantinos.

ENTREMÉS. Breve representación de ambiente popular, con carácter cómico, en un solo acto, que solía representarse en los entreactos de las comedias en el Siglo de Oro. Es perceptible ya en ellos la pintura del ambiente popular y el esbozo psicológico de los personajes.

SAINETE. Obra cómica, por lo general de un solo acto, de índole castiza y satírica, de asunto picaresco, retratando tipos y costumbres populares. Es, en realidad, una amplificación del entremés y tampoco escasean los sainetes de fondo dramático.

LOA. Prólogo de la comedia en el teatro clásico español, en el que se vertían elogios a la persona a quien se dedicaba la obra, o a la ciudad en que tenía lugar la representación, o bien se describía el argumento de la misma. La loa calderoniana, que se anteponía al auto sacramental, revestía, como él, carácter alegórico.

DIÁLOGO. Pieza dramática, en prosa o en verso, en que se finge una plática entre dos o más personas, lo que permite un mínimo de acción.

MONÓLOGO. Todavía más simple es la pieza dramática de este nombre. En él habla un solo personaje y no suele ser extenso.

MISTERIOS, MORALIDADES Y MILAGROS. Durante la Edad Media se representaron unas obritas de carácter religioso, cuyo asunto giraba de ordinario, en torno a la Natividad y Pasión del Señor. De acuerdo con el tema y la manera de tratarlo, acepta este teatro diferentes nombres en la literatura francesa: los *misterios* versaban sobre los dos acontecimientos precitados; las *moralidades,* piezas también en

un acto, asumían carácter alegórico, y los *milagros* referían sucesos hagiográficos. En España todas estas especies se llamaron *autos*.

El drama musical. Ha cabido a la música no pequeña parte en el desarrollo de la dramaturgia. En la tragedia griega, derivada de danzas litúrgicas paganas, interviene el coro como personaje colectivo. La música permitió, gracias al canto gregoriano, que resurgiera el teatro en la Edad Media. Aunque en la posterior evolución dramática, han deslindado música y literatura sus respectivas posibilidades expresivas, existen algunos géneros en los que vuelven a hermanarse letra y música. Tal ocurre en las óperas, operetas y zarzuelas.

Ópera. Es una composición dramática, en la que los personajes cantan íntegramente sus papeles, en lugar de recitarlos. En este género la letra retrocede ante la importancia de la música y, más que teatral, puede considerarse un género musical. Es susceptible de adoptar la modalidad trágica, cómica o dramática.

Nacida en Italia en el siglo XVII, culmina en el XIX con los nombres de Weber y Wagner en Alemania; Bizet y Gounod en Francia; Mussorgski, Rimsky-Korsakoff y Borodin en Rusia; Verdi, Rossini, Puccini, Donizetti... en su patria de origen. Mozart las compuso hermosísimas y Wagner operó en ella una honda transformación a fines del siglo pasado, convirtiéndola en una magna síntesis de elementos musicales, plásticos y literarios.

NOMENCLATURA DE LA ÓPERA. La parte musical de la ópera se llama *partitura* y *libreto* la parte literaria. *Obertura* es la pieza de música instrumental con que se abre la ópera, y *preludios*, aquellas con que comienzan los diversos actos. *Recitado* es lo que declama el actor acompañado de la música. *Aria*, si canta un solo personaje; *dúo*, si cantan dos. *Concertante*, si cantan al mismo tiempo el coro y uno o varios personajes principales.

OPERETA. Ópera cómica de carácter ligero, con mucho diálogo hablado.

ZARZUELA. Género típicamente español. Es una obra teatral, en la que se combinan escenas habladas y cantadas. Suele reflejar vivos cuadros de costumbres, preocupaciones populares, sátiras políticas.

El cine. El advenimiento, en el umbral del siglo XIX, de una nueva forma de expresión artística, que hemos convenido en calificar de Séptimo Arte, constituye un acontecimiento histórico cuya trascendencia cultural ha llegado a ser incuestionable.

Una secular estabilización permitía creer que el círculo de las Bellas Artes había alcanzado el límite de sus posibilidades y podía considerarse, por lo tanto, cerrado para siempre a cualquier innovación. Abonaba esta creencia el hecho de que el investigador del campo de la Estética operaba, todavía en nuestro siglo, sobre materiales que eran, en sustancia, los mismos que había tenido en cuenta Aristóteles. Pero surge un nuevo medio de expresión que, dejando de ser la simple prolongación de un experimento de física recreativa, no tarda en arrogarse pretensiones artísticas. En la confección de películas, en efecto, entran aquellos factores de selección y de composición que constituyen la base de todo trabajo artístico. Estamos ante un espectáculo que, manejado por artistas, ostenta rasgos específicos que no pueden asimilarse a nada de lo que existía anteriormente.

El cine, arte plástico. El cine participa, a la vez, del teatro y de la novela. Del teatro toma la expresión dialogada; de la novela, la narración. Pero, aunque parezca tan semejante al teatro, el cine es un arte eminentemente plástico. En él los factores literarios —diálogos, personajes, argumentos— son elementos importantes, mas no esenciales, puesto que es en la imagen donde reside su fuerza de expresión.

Realiza la narración con medios propios, fuera ya de los géneros literarios, invadiendo terrenos de la plástica. La narración cinematográfica es visual y directa, no precisa del conducto de la palabra para reproducirse. Pero tampoco es pintura ni fotografía, sino algo realmente nuevo, porque posee movimiento.

La obra cinematográfica podría definirse, pues, como la narración y dramatización de un asunto, ficticio o histórico, mediante imágenes fotográficas en movimiento y diálogo.

Guión cinematográfico. Si aludimos al cine en un libro de teoría literaria es porque ha de tener, por supuesto, alguna relación con la literatura. Las películas se basan en obras literarias. El texto que sirve directamente de base a una obra cinematográfica se llama *guión*. En él se expone el tema de la película.

El argumento que se ha de filmar puede haber sido escrito expresamente para tal fin o proceder de una obra literaria preexistente, en cuyo caso se adapta al léxico cinematográfico lo que fuera pensado sin la menor conexión con él. Obtiénese así el *guión literario*, en el cual se detallan en forma explícita todos los momentos sucesivos de la historia a filmar. Al propio tiempo queda determinada la estructura formal del film, con el obligado equilibrio que han de guardar los episodios respectivos y sus consabidos contrastes, destinados a asegurar la indispensable amenidad del desarrollo. También se establece la forma artística adecuada, que debe, naturalmente, adaptarse a la idiosincrasia del asunto.

La conversión del guión literario en guión técnico constituye una operación de suma importancia, ya que el guión técnico equivale a una película sobre el papel, a algo parecido a la partitura musical dispuesta para ser ejecutada.

Un buen guión establece firmemente el arranque —primeras secuencias—, que ha de ser significativo, cuidando del desarrollo cuyo interés progresivo ha de llevarnos al clímax, etapa decisiva que encontramos, casi siempre, poco antes del final. La inserción de motivos marginales, o la interpolación de episodios accidentales se recomienda cuando éstos son factores destinados a lograr una mayor amenidad, mas se ha de cuidar siempre que no pierdan su carácter subordinado.

El guión técnico descompone el film en sus últimas unidades, que son los planos, los cuales deben especificarse

con todas las acotaciones pertinentes para aclarar el plan de trabajo. Distínguese, pues, el guión de cine de la obra teatral en que, junto a las palabras mínimas que han de decir los actores, se prevén las imágenes sucesivas de que ha de constar.

Técnicas especiales. Los valores literarios del teatro son aplicables al cine, que los realza merced a una serie de técnicas especiales, como la de la filmación de los diferentes planos, la del montaje de los mismos, la de los efectos sonoros u ópticos, etc. La función del primer plano, por ejemplo, equivale al subrayado en los textos literarios o al *fortissimo* en las obras musicales; significa una apremiante llamada a la atención del espectador sobre determinado motivo fotogénico.

El *engarce de los planos* determina el ritmo del film, que constituye una de las nociones básicas de la estética y de la técnica del cine. Cada motivo requiere su ritmo propio y su exacta determinación influye en forma decisiva sobre la calidad de la película. Asignar a cada plano la duración que le corresponde dentro del movimiento general de las secuencias, es la única manera de asegurar esa disposición armoniosa susceptible de llevar al ánimo del espectador una sensación de agrado. Son necesarias grandes dotes de psicólogo para valorar el coeficiente de interés que debe atribuirse a cada plano, y qué es lo que determinará su duración.

El *sonido* reviste tres modalidades: diálogo, música y ruido. Cada una de ellas plantea al realizador problemas de índole distinta, cuya satisfactoria solución depende de una clara visión de los principios estéticos que deben regular el trabajo encaminado a elaborar el film.

La importancia creciente adquirida en el cine por la música, ha determinado la composición de una música específicamente cinematográfica, a la que no han desdeñado aportar sus esfuerzos compositores relevantes. La película encuentra una estimable colaboración en la música, ya que ayudará a sugerir y evocar, reforzando la intensidad dramática o subrayando los momentos cómicos.

El sonido en bruto, o ruido, plantea problemas de otra índole. Superada la etapa ingenuamente realista, que registraba toda clase de sonidos sin atender para nada a la obligada gradación, suelen registrarse hoy ruidos cargados de significación dramática, pues se logran con ello excelentes resultados, sobre todo cuando el sonido se refiere a algo que está ocurriendo más allá de la pantalla. Es posible crear entonces, entre las imágenes visibles y las sugeridas por el sonido, una polifonía mental de extraordinario efecto.

Las mayores dificultades que plantea el sonido provienen de la palabra. Nunca ha sido empresa fácil acompasar el diálogo a las exigencias del ritmo y de la cadencia visual.

Gacias a los trucos y procedimientos ópticos puede liberarse la imagen cinematográfica de la sujeción a la realidad e introducir, emancipándose de la lógica, un lenguaje mágico que deja abierto el reino de lo fantástico y maravilloso. Sobre esta amplia base visual ha podido el cine afirmar su autonomía.

El cine y el público. Tanto por su manera de pronunciarse como por las condiciones que aseguran su existencia, el cine marca el signo de los tiempos que lo vieron nacer y que contemplan su expansión. En una época cuya característica consiste en el afán de facilitarlo todo, al objeto de eliminar esfuerzos y ganar en comodidad, el cine suministra un espectáculo de fácil difusión y cómoda recepción. Por otra parte, suele aprovechar temas con valor mítico universal, en los que todo el mundo halla expresados sus más íntimos anhelos.

Por su carácter eminentemente popular, que le vale el favor de las multitudes, se sitúa en la línea de aquel proceso de masificación que los sociólogos señalan como una de las dominantes de la vida social contemporánea.

LA ORATORIA Y LA HISTORIA

Oratoria. Es el arte de convencer o emocionar por medio de la palabra hablada.

Convendría no emplear indistintamente los términos *elocuencia* y *oratoria,* reservando para el primero el significado de facultad natural, no adquirida, de persuadir y para el segundo el de esa misma facultad natural, encauzada y desarrollada con el estudio y el ejercicio, con lo que gana enormemente en eficacia y asciende a la categoría de arte. Implica, pues, la oratoria *cualidades naturales* o elocuencia natural, *estudio de las reglas,* que encauzan y estimulan las cualidades naturales, y *ejercicio* que desenvuelva las dotes naturales y ponga en práctica las reglas teóricas. Pero el nervio de la oratoria será siempre la elocuencia o facilidad de palabra.

Finalidad de la oratoria. Fin primordial de la oratoria es persuadir. Eso es lo que la distingue de los otros grandes géneros literarios: la didáctica enseña, la poesía deleita con el placer estético, la oratoria persuade La persuasión va dirigida, en último término, a la voluntad. Persuadir es arrancar decisiones a la voluntad libre, inclinarla a que acepte o rechace alguna cosa.

Pues que al hombre hay que persuadirlo conforme a la naturaleza de sus facultades, la persuasión oratoria pasa por los estadios de *convencer a la inteligencia,* con razones, con motivos que pongan en claro la conveniencia o disconveniencia de lo que se propone; de *excitar sentimientos,* que refuercen las razones propuestas por la inteligencia; de *agradar al oyente* con el placer estético inherente a la forma bella del discurso.

De donde se colige que, si bien el fin propio de la oratoria es persuadir la voluntad, debe, a este propósito, enseñar, excitar los sentimientos y agradar, si es que quiere conseguirlo adecuadamente.

La oratoria en la Antigüedad. El género oratorio ha sufrido modernamente, como tantas otras manifestaciones

literarias, una radical transformación. En la Antigüedad se daba una importancia extrema a la formación del orador. Ya Aristóteles le suministró en su *Retórica* las reglas y preceptos que consideraba indispensables, fundándose para ello en la técnica del razonamiento lúcido y en un profundo conocimiento de las pasiones humanas.

Los preceptistas latinos —Cicerón y Quintiliano entre ellos— insistieron en que fuese cuidada con esmero la educación del orador. Las escuelas de retórica —ciencia de la oratoria— en el Imperio romano atendían a la formación integral del ser humano. Además de procurarle el dominio de la palabra hablada, interesaba dotar al orador de todos aquellos conocimientos que pudieran granjearle una mayor ascendencia sobre el auditorio. Se le exigía una notable preparación física: voz, respiración, porte, gesto..., junto a un cabal conocimiento de la lengua y de la historia. La retórica se orientaba, así al aspecto formal del discurso como a su contenido. Tanto es así que los estudios de esta disciplina persistieron, incluso tras el derrumbe del Imperio, como eje de la formación cultural.

El orador. Todos los hombres poseen, en mayor o menor grado, la facultad de persuadir, pero no se dice que todos sean elocuentes. Llámase orador al hombre naturalmente elocuente, que ha perfeccionado sus dotes naturales con el estudio y el ejercicio.

El orador debe estar adornado de cualidades *morales:* autoridad, fortaleza de espíritu, dominio de sí mismo y, ante todo, probidad; de cualidades *intelectuales:* ingenio, imaginación, memoria, sensibilidad; y de cualidades *físicas:* presencia exterior digna, voz de timbre agradable y gesto expresivo y acompasado a la emotividad del discurso. Estas tan dispares cualidades han de ser educadas en el estudio de la teoría retórica y de los grandes modelos y ejercitadas en la práctica.

Debe poseer también el orador amplios conocimientos en muchos ramos del saber, además de estar al tanto de la psicología humana y del medio en que actúa. Debe, en fin, conocer a su auditorio y saber compenetrarse con él.

El discurso. Si la esencia de la oratoria es persuadir, donde haya persuasión habrá oratoria, sea cual fuere la forma que se dé al discurso. Por consiguiente, la estructura de éste es algo secundario, aunque los preceptistas tradicionales hayan propuesto como canon supremo de la oratoria la forma del discurso clásico.

Conforme a sus preceptos, las partes integrantes de éste son el *exordio* o introducción, en la que el orador intenta captarse la atención y benevolencia del público; la *proposición* o enunciado del tema a desarrollar; la *división* o enumeración explícita de las partes de la proposición, que equivalen a las partes del discurso; la *narración* o exposición del hecho sobre el cual versa el discurso; la *confirmación* o desarrollo ordenado y sistemático de los argumentos en pro de su tesis; la *refutación,* en que se rechazan de antemano los argumentos que podrían oponérsele; y el *epílogo* o resumen final. A veces se añade la *peroración,* en la que el orador recurre a formas patéticas para acentuar la reacción emotiva de los oyentes. Por lo general, estas partes del discurso clásico suelen reducirse a cuatro: exordio, proposición, confirmación y epílogo.

Modernamente se prescinde del rigor clásico en la disposición del discurso. Ha cambiado por completo la concepción de la oratoria. Es más espontánea y natural, por más que, según sea su naturaleza, adquiera acentos más fuertes en un sentido o en otro. Por otra parte, las circunstancias de la vida moderna están aportando una serie de sistemas nuevos de hablar en público. Piénsese tan sólo en la innovación que supone el empleo, hoy generalizado, del micrófono.

Clasificación de la oratoria. La división clásica, que distribuía los géneros oratorios en tres grupos: demostrativo, judicial y deliberativo, quedó superada hace ya tiempo, después de haber perdurado largos siglos. Hoy se divide la oratoria, teniendo en cuenta el tema tratado, en sagrada, política, forense y académica.

La ORATORIA SAGRADA es la que toca temas religiosos y morales, y abarca diferentes especies. Las piezas oratorias

de índole religiosa toman el nombre genérico de *sermones,* que pueden ser dogmáticos o morales. *Panegírico* es la exaltación de las virtudes de un santo; *oración fúnebre* la pronunciada en los funerales de un personaje; *homilía,* la exposición práctica, popular, de un pasaje de la Sagrada Escritura; *plática,* la disertación sencilla sobre un tema moral.

La ORATORIA POLÍTICA es la enderezada a exponer asuntos del Estado y resulta, con frecuencia, enconada y violenta. Su mejor clima es el de la democracia, cuando el pueblo y sus representantes son libres para exponer y discutir las cuestiones referentes al gobierno. Según el auditorio a que se dirijan se subdivide en *parlamentaria, popular* y *castrense.*

Más serenas y sistemáticas son la oratoria jurídica y la académica, en las que se acostumbra a leer el discurso, con lo cual pierde algunas de sus más entrañables esencias.

En la oratoria JURÍDICA o FORENSE se discute la culpabilidad de un reo o los derechos de una persona ante los tribunales de justicia.

La oratoria ACADÉMICA es la que, en conferencias o en solemnes discursos, expone temas de tipo artístico o científico. Resulta más didáctica que emotiva.

Historia. Es el relato interpretativo de los hechos llevados a cabo por el hombre. Y decimos interpretativo, porque la mera consignación del dato escueto apenas tiene valor, si no va acompañada de un cierto enfoque que le preste una determinada significación. En este sentido, es la historia un conjunto de elementos objetivos —los hechos concretos— y subjetivos —la visión personal del autor—. A causa de los últimos, el relato histórico se aproxima, en cierto modo, a la creación artística.

La narración histórica ha constituido, desde la Antigüedad clásica, un género literario muy ligado a todas las actividades humanas, cuyo pasado se propone revisar. Y como el campo que abarca la historia no puede ser más vasto: nada menos que todo lo realizado y pensado por los hombres, habrá historia de las empresas militares y políticas, de la filosofía, del arte, de la literatura, de las diversas ciencias, del derecho...

Evolución del concepto de historia. El relato histórico con empaque no aparece realmente hasta Herodoto y Tucídides. Los clásicos griegos y romanos conciben la historia con valor de ejemplaridad; el acento incide sobre el hombre, de cuya actuación debemos sacar consecuencias y tomar ejemplo. Y como también es para ellos obra de arte la historia, esmaltan con arengas y discursos el relato, por más que en algunos casos —Tucídides, Polibio— se esboce un estudio crítico de los acontecimientos.

San Agustín vincula el acontecer histórico a una idea religiosa; siente sujeto a un destino providencial el devenir del mundo. La humanidad es dirigida por Dios y la visión de la realidad nace iluminada por determinada luz.

Durante la primera mitad del Medievo redúcese la historia a simples cronicones, mera yuxtaposición de sucesos locales. Mas ya en la baja Edad Media, el realismo y la técnica de la caracterización invaden el campo histórico proporcionando retratos que resultan verdaderos estudios de carácter.

En el Renacimiento acentúan esta dirección no pocos historiadores con el enfoque directo de la personalidad humana, pero la mayor parte vuelve la vista a los clásicos y a su concepción estética y pragmática de la historia.

Con el fermento racionalista del siglo XVIII se aprecia la erudición, se inquiere el dato concreto, se despierta el interés por el ambiente cultural de las diferentes épocas y se desata en no pocos el prurito de interpretar el devenir a la luz de una idea personal. La historia es aquí ya erudición prolija o filosofía de la historia.

A partir de entonces, la mayor parte de las interpretaciones son de tipo racionalista: Hegel, con su imponente síntesis de la historia universal; Marx, máximo exponente de la visión materialista de la historia, concebida como producto de factores económicos; Spengler, que nos habla de la génesis y decadencia de los ciclos culturales; Toynbee, cuyos postulados tratan de superar el desolador fatalismo spengleriano...

Concepto actual de la historia. La historia *narrativa* es el simple relato objetivo de los hechos acaecidos. Fue la

que privó en la Antigüedad. La historia *crítica* hizo su aparición mucho después con las exigencias de la ciencia moderna. En la actualidad, los historiadores procuran fundamentar sus afirmaciones en datos concretos, que se rastrean con minuciosidad y precisión.

Si en otros tiempos se atendía tan sólo a los hechos externos y más aparatosos: guerras, tratados, vida y gestas de los reyes o caudillos, hoy interesa mucho más el estudio de la vida del pueblo en general, su economía, su organización social, su sistema político, sus manifestaciones religiosas, artísticas y culturales. Lo que en la actualidad cuenta es el conjunto de actividades por las que se determina la manera de ser de un pueblo.

Crónicas, monografías, tratados. Las historias de sucesos particulares reciben el nombre de *Crónicas*. También se da ese nombre a la relación de los hechos históricos que no tienen otro objeto que la simple consignación o exposición sencilla de los acontecimientos, y que desciende muchas veces a una abundancia de pormenores más útiles para el anticuario que para el verdadero historiador. Hay, sin embargo, un aspecto en el que la crónica ve crecer su importancia: es su relación con la literatura, a la que puede aportar materiales inapreciables.

Cuando la crónica va exponiendo los sucesos año por año, recibe el nombre de *Anales*.

Las *Monografías* son estudios históricos sobre un tema concreto y suelen ir destinadas a los eruditos.

Los *Tratados* son amplios estudios dedicados a temas de conjunto.

Biografías y memorias. La narración de la vida de una persona ha sido una variedad literaria muy socorrida desde remotos tiempos. La *Biografía* ha servido de sustrato a novelas y dramas históricos, pero ha existido también como especie literaria autónoma. La vida de un personaje se escribe por diferentes razones, y en la biografía se siguen variados procedimientos, que van desde la simple acumulación de datos hasta un profundo análisis psicológico del sujeto biografiado.

Aunque se trata de un género que disfruta de enorme popularidad en nuestros días, ya nos ofrece abundantes y logradas muestras de él la Antigüedad. Un modelo clásico de biografía lo hallamos en Plutarco, cuyas *Vidas paralelas,* por el sistema de la comparación de un personaje heleno con su parigual romano, han influido en gran manera en las biografías posteriores.

Autobiografías son los relatos de la propia vida del autor. Algunas pueden ser tan interesantes como las *Confesiones* de San Agustín o la *Vida* de Santa Teresa, en las que estos dos santos nos informan, no sólo de los episodios de su existencia, mas también de las luchas y experiencias espirituales por las que atravesaron. Rousseau inauguró el Romanticismo con unas *Confesiones* en las que, so capa de sinceridad, alborea ya ese prurito exhibicionista de los propios sentimientos, típico de los tiempos modernos.

Cuando un individuo narra de un modo vivo, directo y detallista hechos pretéritos que él presenció o vivió, recibe su relato el nombre de *Memorias.* Por muy interesantes que puedan ser como documento, no gozan siempre de plena aceptación, debido a la tarea mixtificadora que con frecuencia opera en ellas el autor.

Ciencias auxiliares de la historia. Al servicio desinteresado de la historia se agrupa una serie de ciencias auxiliares, que han cobrado en la actualidad gran desarrollo. Se ocupan de los materiales antiguos que constituyen las fuentes para el historiador moderno.

Paleografía. Es la ciencia que enseña a descifrar la escritura antigua.

Filología. Estudia los textos escritos, para resolver sus problemas lingüísticos.

Crítica textual. Restituye la verdadera forma de un texto y dictamina acerca de su antigüedad.

Diplomática. Estudia los documentos redactados en ciertas fórmulas fijas.

Arqueología. Trata de los objetos, artísticos o no, que han llegado hasta nosotros.

Numismática. Se ocupa del conocimiento de monedas y medallas.

Silografía. Estudia los sellos de los diplomas y documentos.

Epigrafía. Trata de las inscripciones.

Genealogía. Reconstruye los árboles genealógicos de los personajes ilustres.

DIDÁCTICA, CRÍTICA Y PERIODISMO

Literatura didáctica. Pertenecen a la Didáctica las obras literarias que tienen como finalidad primordial la enseñanza.

Así como en los anteriores géneros literarios era el fin primario la belleza, por más que la Historia y la Oratoria obedezcan, a veces, a un propósito docente, en la Didáctica los objetivos perseguidos son la claridad y la verdad. Cierto es que esa claridad y lucidez en la exposición teórica puede alcanzar un grado tal que proporcionen un placer intelectual muy próximo al goce estético, pese a que no sea su móvil esencial la creación de la belleza.

No encajan, pues, en sentido estricto, dentro de la Didáctica las cuestiones que, no obstante su intención doctrinal, interesan básicamente por sus valores estéticos. La lista sería inacabable: *Los trabajos y los días,* de Hesíodo; las *Geórgicas,* de Virgilio; la literatura mística, las mismas novelas de tesis de nuestros días...

Medio de expresión de la Didáctica. El vehículo expresivo de la Didáctica es, sin duda alguna, la prosa, mas hay que tener presente que en ciertas épocas primitivas, en las que sólo era asequible a unos pocos la lectura, se utilizó también el verso a menudo con finalidad mnemotécnica y con propósito de vulgarización. Tal sentido tendría toda la literatura de proverbios o la producción de los filósofos presocráticos y la de tantos científicos de la Antigüedad, en la que no es infrecuente topar con formas métricas.

No hay que olvidar tampoco que la literatura didáctica moderna tuvo como lengua propia el latín hasta tiempos relativamente recientes. En la Edad Media, por ejemplo, todo tipo de saber se consignaba, casi sin excepción, en lengua latina.

El estilo que demanda este género, en el que la belleza es objetivo secundario y cuya principal pretensión es difundir la verdad, ha de tener como esencial cualidad la claridad. Lo cual no obsta para que la sobriedad y precisión, necesarias a las obras didácticas, puedan prestarles una atractiva luz intelectual de poderosa sugestión estética.

EPÍSTOLA. Es la misiva o carta que dirige el autor a otra persona. Si tiene carácter meramente literario, tolera el verso. Las teorías poéticas de Horacio están expuestas en forma epistolar, así como también ese instrumento de difusión del Cristianismo que son las *Epístolas* de San Pablo. Y nuestra literatura, en su manifestación de poesía moral, ofrece el bello ejemplo de la anónima *Epístola moral de Fabio*.

Por medio de cartas dirigidas a personas reales o ficticias han expresado pensadores y literatos vasto arsenal de ideas y han plasmado en las mismas bellas descripciones, reflejos vivos de una época histórica determinada, sentimientos íntimos que ayudan a comprender no pocos pasajes de ciertas obras.

En todo caso hay que distinguir las cartas escritas con propósito de publicación, o sea, como género literario propiamente dicho, y las dirigidas a personas reales, por razones personales y privadas, pero que prescinden de toda intención literaria y que sólo por pertenecer a algún personaje destacado han merecido su publicación póstuma. Tales suelen ser los *Epistolarios* de numerosos hombres públicos, artistas y literatos.

DIÁLOGO. En esta variedad de obra literaria, en prosa o en verso, se finge una plática entre dos o más personajes, que van exponiendo sus opuestas opiniones. Mediante este recurso pretende el autor esclarecer un pensamiento central.

En todo tiempo ha sido éste un género muy socorrido. Desde los *Diálogos* filosóficos en que Platón explana las doctrinas de su maestro Sócrates y las suyas propias, la forma dialogada ha recorrido casi toda las manifestaciones literarias. En el *Diálogo de la Lengua* expone Juan de Valdés sus doctrinas gramaticales acerca de la lengua de su patria.

ENSAYO. El ensayo, uno de los géneros literarios más en boga hoy en día, es una exposición original de un tema científico, filosófico, artístico, literario, político, religioso, etcétera, con un carácter general, es decir, sin que el lector precise de conocimientos técnicos especializados para comprenderlo.

No se pretende en el ensayo pronunciar la última palabra sobre ningún asunto, ni llevar a cabo la exposición cien-

tífica de una cuestión, sino ofrecer un punto de vista personal, inteligente y sugestivo. Tácitamente reconoce su autor que su criterio no aporta soluciones definitivas.

Congruente con la tendencia moderna al enfoque especializado de las cuestiones, el hombre culto critica en el ensayo, con una opinión puramente personal, cualquier manifestación de la cultura. Por eso no falta quien lo considere como un género aparte, especializado en la crítica de cuestiones ideológicas o artísticas.

Tiene asimismo una aplicación insustituible como instrumento intelectual para anticipar verdades cuya formulación científica no es posible de momento; con fines de orientación e incitación para subrayar un tema importante; y para estudiar cuestiones marginales y limitadas, fuera del torso general de una disciplina.

Aunque ciertas obritas anteriores al siglo XVI merecieran por su índole el apelativo de ensayos, fue el francés Montaigne quien empleó por vez primera dicha denominación. Desde entonces se cultiva por doquier, casi sin interrupción.

La crítica. De un verbo griego, que significa *juzgar, opinar,* ha derivado el sustantivo *crítica.* Es la facultad humana de emitir un juicio estimando o desestimando los valores que un acto, una obra o una persona, a nuestro parecer, poseen.

No tiene la crítica un alcance meramente negativo o equivalente a la censura, sino que más bien tiende a discernir entre lo perfecto y lo imperfecto, entre lo acabado y lo inconcluso. La crítica puede aplicarse a cualquier actividad humana y ofrece un interés muy peculiar en relación con las creaciones artísticas de cada una de las bellas artes.

Generalmente se designa con el nombre de "crítica artística, o de arte", la que se ocupa de creaciones plásticas, a diferencia de la crítica literaria o la musical. En las letras, como en las demás producciones artísticas del hombre, la obra literaria precede a su enjuiciamiento estético. Los escritos de crítica orientan al público en cuanto a la atención

que debe prestar a tales o cuales obras, y ayudan al artista a corregir defectos o a proseguir por los derroteros en que más originalidad muestran sus obras.

Esto presupone en el crítico una sensibilidad estética familiarizada con las obras de arte, la posesión de una sólida cultura histórica y general y, en lo que a la literatura se refiere, un constante contacto con los libros y las corrientes literarias, además de un conocimiento profundo de las tendencias históricas de las letras.

Crítica e intuición estética. Aunque numerosas obras de la Antigüedad revelan inquietudes de crítica literaria, la crítica como género es un producto del racionalismo dominante durante los dos últimos siglos en el pensamiento occidental y representa el resultado de sobreponer el elemento lógico al estético, la razón a la creación.

Esta crítica lógica, sin embargo, carece de una condición indispensable: la intuición estética. El arte, visto con la luz de la razón, obliga a que lo enmarquemos en una realidad histórica, a que lo situemos junto a otros afanes literarios análogos, buscando en él, como en la antigua Escolástica, los fines de la obra. Pero eso no basta para atestiguar una comprobación del verdadero arte ni para recrear la emoción poética que el lector moderno exige.

La crítica se concibe hoy día como un proceso de captación y análisis de la obra, que se inicia con la iluminación estética, con el impulso intuitivo, gracias al cual se transmite al crítico la emoción creadora. Sólo después de que la emoción estética haya operado esa maravillosa recreación, podrán y deberán unirse a los estéticos los factores complementarios: análisis técnico, estudio de la psicología del autor, de su ambiente, de las fuentes..., para que pueda, además, emitirse un juicio de valoración artística válido para la sociedad.

La crítica moderna. El fundador de esta crítica moderna, el genio literario de este tipo especial de creación poética fue Sainte-Beuve. Intimando con la personalidad del autor, hurgando en su pensamiento, se busca a sí mismo en cada escritor. Es éste el nuevo fermento romántico, por el

cual se ve en lo literario una transposición del alma del autor, intentando descubrir en ella el propio latido humano, íntimo y personal. En este sentido es Sainte-Beuve el lírico de la crítica, el crítico creador.

Taine, su heredero en no pocos aspectos, se deja invadir por el positivismo reinante y concibe la obra de arte como un resultado en el que confluyen la raza, el ambiente y la época. Adolece de olvidar, en cierto modo, la eternización idealizada de lo estético, pero algunas de sus posiciones no han podido ser modificadas por la crítica impresionista posterior.

Ésta registra el impacto que la obra de arte produce en el crítico, intenta aprisionar, en un contacto ligero y momentáneo, el clima estético de las obras. En la palpitante lectura que de nuestros clásicos hizo Azorín, y por la que viven en pequeños retablos de subido valor lírico, tenemos una muestra de este tipo de crítica. Crítica sugestiva, mucho más sentimental que científica, pero dotada de un enorme poder de evocación.

Crítica y estilística. La estilística pretende suplantar en nuestros días a la crítica, pero no ha pasado hasta ahora de ser un análisis técnico de la obra literaria, incapaz de aprehender por muy intuitivo que sea, todo el contenido intelectual y humano de que está grávida la obra de arte.

Una estilística bien orientada bucea, a través de las formas, en los móviles psicológicos del autor. Pero esto ha de ir acompañado de una serie de condiciones que la alinien, junto a otras ciencias del lenguaje, al servicio de la verdadera crítica.

La cual ha de arrancar de la intuición directa, previa, inmediata de la obra de arte. Vendrá después el análisis formal, la discusión de los procedimientos de estilo, la penetración intelectiva del pensamiento del autor y de su estética. Y, no obstante el aparente rigor de este proceso analítico, hará falta todavía un aparato de erudición nada desdeñable, que nos conduzca al estudio de las llamadas "fuentes", tan útiles para poder discernir lo que en un autor es creación original y lo que son elementos recibidos de la tradición o del ambiente.

El periodismo. La más intensa actividad literaria de nuestra época es, sin disputa alguna, el periodismo. Viénele el nombre al periódico de ser una publicación periódica. En general se aplica esta designación a las publicaciones que aparecen todos los días, esto es, a los diarios. Y, aunque median palpables diferencias entre diario y revista: por razón del tiempo de su salida, por el formato, por los asuntos que tratan y hasta por el estilo, buena parte de lo que sobre los periódicos se diga sería aplicable también a las revistas.

Especies de periodismo. Entre las numerosas clasificaciones que cabría hacer del periodismo, señalaremos la que consideramos más esencial: la clasificación de los periódicos en informativos y críticos.

Cometido del *informativo* es dar noticia de los acontecimientos recientes, a fin de que el público esté al tanto de la actualidad mundial, nacional o local. Basta reparar en cómo se ofrecen las distintas noticias para observar de inmediato que, aun en esta clase de periodismo, no resulta empresa fácil ser por completo imparcial. El periodista "selecciona", en primer lugar, los hechos que a su juicio merecen ser divulgados; pero, además, viene después el subrayar o atenuar la importancia de la noticia por medio de recursos tipográficos. De suerte que, hasta en el hecho, aparentemente inocuo, de la simple información, está sometido el público a la influencia del periódico.

Pero es en el periodismo *crítico* o *polémico* donde más palmariamente se advierte la capacidad de influjo sobre la opinión, ya que está destinado a la defensa o difusión de determinadas ideas.

Así como la "noticia" es propia del periodismo informativo, el "artículo" —escrito de breves dimensiones, destinado al comentario o defensa de una determinada postura ante un acontecimiento— es típico del polémico o crítico.

La información. La parte medular de cualquier tipo de periódico debe ser la información, la exposición objetiva de noticias que puedan interesar al público. En la práctica todos los diarios conceden la mayor parte de su espacio

a la inserción de noticias de toda índole. Cuando éstas ocupan poco espacio se denominan *gacetillas, comunicados* o *sueltos.*

Dos cosas comprende la buena información: la selección de las noticias y la redacción. La norma que debe tener presente el reportero para escoger las noticias es el interés que puedan suscitar. Factores objetivos del interés son la actualidad, la novedad y la utilidad.

Cualidades que deben adornar la información son la *claridad,* en gracia de la cual se excluyen los giros complicados, las voces técnicas y rebuscadas; la *veracidad,* contra la cual pecan así los que deforman o falsean lo sucedido, como quienes cultivan cierto sensacionalismo rayano en lo inmoral; la *exactitud,* deseable en todos los pormenores de la información; la *corrección,* que supone conocimientos gramaticales de los que no siempre está al tanto el periodista; *buen gusto* para seleccionar los acontecimientos reseñados y omitir detalles repulsivos, y, en fin, *agilidad expresiva.* De manera que, aunque el periodismo informativo no persiga una finalidad puramente literaria, es menester que ofrezca ejemplo de estas cualidades, puesto que su gran difusión lo convierte en escuela viva y permanente de la lengua para el público de todos los sectores.

Contenido del periódico. No se agota con la información noticiosa el contenido de un diario. Dispone de variadas "secciones", mediante las cuales inténtase captar el interés de heterogéneos núcleos sociales: sueltos, entrevistas, reportajes, crónicas, juicios críticos, cartas al director..., y hasta colaboraciones de literatos y científicos insignes.

EDITORIAL o *artículo de fondo,* es un escrito de cierta extensión, colocado en un lugar preferente del diario, en el que se comentan importantes aspectos de la actualidad política o social. Suele ser redactado por el director y refleja la opinión del periódico sobre el tema.

REPORTAJE es la información personal sobre acontecimientos de interés general. Cuanto más vivo y actual, más despierto mantendrá el interés del lector. El reportero ha

de hacer resaltar su propio juicio sobre el motivo de la información.

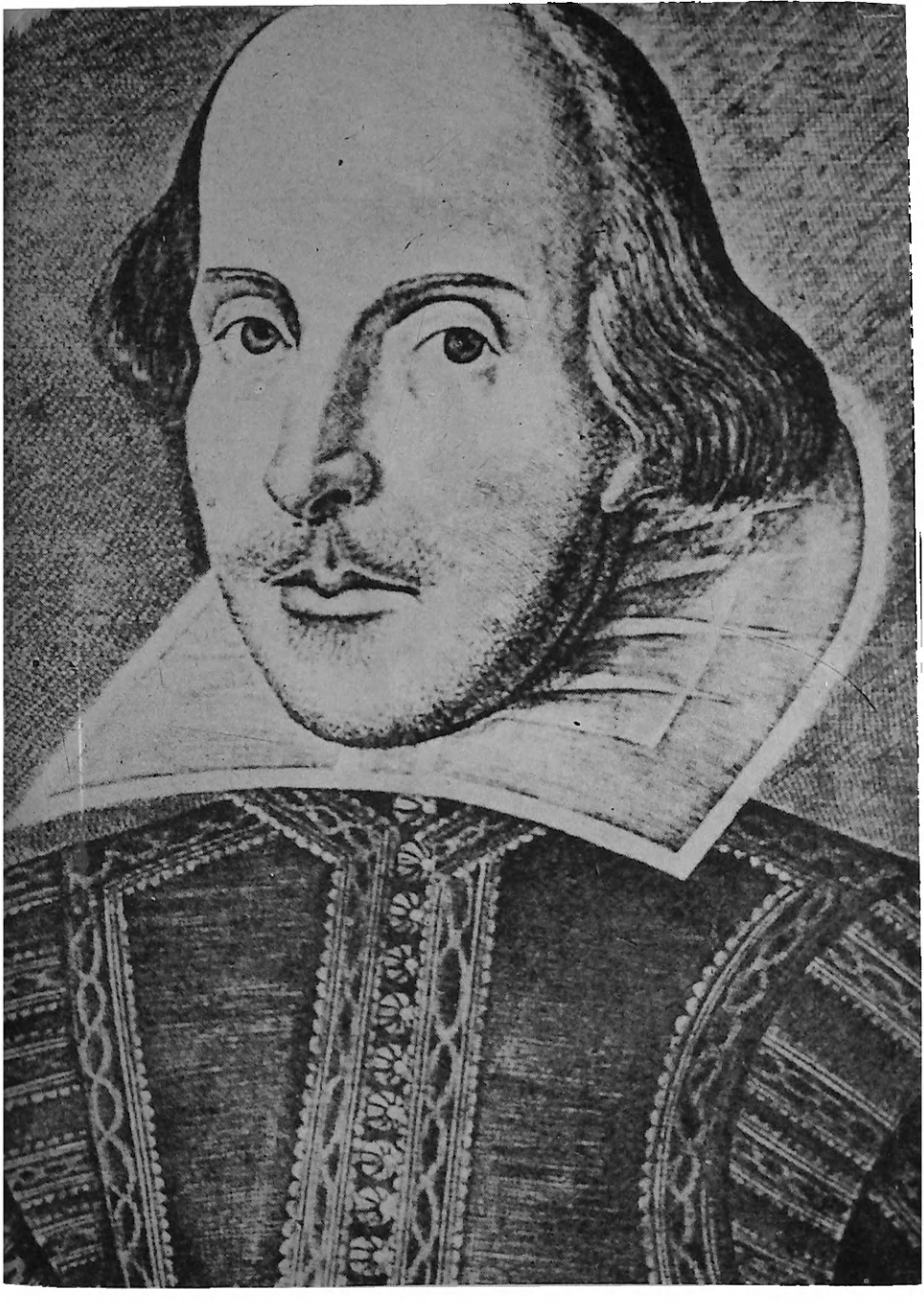
CRÓNICA es la comunicación de una noticia, ampliada por medio de comentarios adecuados. Los periódicos importantes suelen destacar corresponsales en el extranjero, gracias a cuyos comentarios valoran mejor los lectores noticias lejanas y procedentes de un medio tan diverso a aquél en que habitualmente se desenvuelven.

En la ENTREVISTA, una persona de relieve en alguna actividad responde directamente a preguntas que el periodista considera de interés. El mérito y el arte de la entrevista estriba en conseguir que durante la conversación se refleje íntegra la personalidad del entrevistado.

COLABORACIONES son los artículos que, de vez en cuando, envían al periódico personalidades descollantes en alguna rama del saber. Literatos o científicos conocidos divulgan así sus conocimientos y sus opiniones y logran que el periodismo se convierta en una escuela de cultura para los lectores.

Literatura radiofónica. La radiodifusión disputa al diario la rapidez en la transmisión de la noticia. En cuanto a medios de información, las transmisiones radiofónicas no son otra cosa que "diarios hablados".

Pero la radio se ha embarcado en una nueva actividad: la literatura radiofónica. Se trata de desarrollar con ella ante los oyentes un argumento, valiéndose de medios exclusivamente acústicos. Se prodiga, por lo general, el diálogo, y la descripción se ve sustituida casi siempre por la acción. Además, en la lectura se utilizan voces múltiples, la del narrador y las de los restantes personajes del diálogo, y, en lugar de largas descripciones literarias, sobreabundan los elementos auditivos —sonidos, música, ruidos onomatopéyicos— que ayudan al radioyente a imaginarse con más viveza la escena.



La obra del más alto genio de la literatura dramática moderna, William Shakespeare, revela un prodigioso conocimiento del alma humana, un dominio completo de los recursos teatrales y una alta inspiración poética. Por su valor intrínseco y perenne sigue atrayendo el interés de todos los públicos.

El teatro cómico de Molière, lleno de vivacidad y de una gracia que alterna a veces con rasgos profundamente dramáticos, ofrece una extensa galería de inolvidables tipos humanos y, a la par, una lección de sana moral y buen sentido.

I N D I C E

Pág.

Nociones de Estética 9
El artista literario 15
La obra literaria 20
Figuras de dicción 26
Figuras de pensamiento 35
Tropos 48
El estilo literario 56
Escuelas y corrientes literarias (I) 60
Escuelas y corrientes literarias (II) 75
La versificación 97
Los versos castellanos 106
La estrofa (I) 116
La estrofa (II) 130
La poesía épica 147
La novela 156
La poesía lírica 164
La poesía dramática 183
Los géneros dramáticos 190
La oratoria y la historia 199
Didáctica, crítica, periodismo 207

Esta obra se acabó de imprimir
en el mes de marzo del 2000 en los talleres de

PENAGOS, S.A. de C.V.
Lago Wetter No. 152 Col. Pensil
C.P. 11490 México, D.F.

OBRAS DEL AUTOR EN LA MISMA EDITORIAL

Literatura universal, 356 págs.
La literatura en sus fuentes, 614 págs.
Lógica (Introducción a la filosofía, lógica y metodología de las ciencias), 220 págs.
Historia de la filosofía, 472 págs.
La filosofía en sus fuentes, 592 págs.
Ocho siglos de poesía en lengua española. Selección, 554 págs.

Poesía mtxicana. Selección, 432 págs.

PROLOGADAS PARA LA COLECCIÓN "SEPAN CUANTOS..."

APULEYO: *El asno de oro.* (Véase Longo.)
DANTE ALIGHIERI: *La divina comedia. La vida nueva.*
DEMÓSTENES: *Discursos.*
EPICTETO: *Manual y máximas.* MARCO AURELIO: *Soliloquios.*

GOETHE: *Fausto. Werther.*
HORACIO: *Odas y épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética.*
JENOFONTE: *La expedición de los diez-mil. Recuerdos de Sócrates. El banquete. Apología de Sócrates.*
KEMPIS: *Imitación de Cristo.*
LONGO: *Dafnis y Cloe.* APULEYO: *El asno de oro.*
OVIDIO: *Metamorfosis.*
PÍNDARO: *Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas y fragmentos de otras obras de Píndaro. Otros líricos griegos: Arquíloco, Tirteo, Alceo, Safo, Simónides de Ceos, Anacreonte, Baquílides.*
PLAUTO: *Comedias: Los mellizos. El militar fanfarrón. La olla. El gorgojo. Anfitrión. Los cautivos.*
PLUTARCO: *Vidas paralelas.*
SAN AGUSTÍN: *La ciudad de Dios.*
SAN AGUSTÍN: *Confesiones.*
SAN FRANCISCO DE ASÍS: *Florecillas.*
SÉNECA: *Tratados filosóficos. Cartas.*
STENDHAL: *La cartuja de Parma.*
TERENCIO: *Comedias: La andriana. El eunuco. El atormentador de sí mismo. Los hermanos. La suegra. Formión.*
TITO LIVIO: *Desde la fundación de Roma. Décadas.*
VIRGILIO: *Eneida. Geórgicas. Bucólicas.*

LIBRERIA PORRÚA

1900-2000

JUSTO SIERRA Y ARGENTINA
CIUDAD DE MÉXICO

9 789700 721446